كلمة الفنون

ثورات الفن

قبل أن نفيض في الحديث عن «ثورات الفن» يطالعنا، في البداية، سؤال: ما الفن؟ وما وظيفته في الحياة والمجتمع؟

وللإجابة عن السؤال نقول: إن الفن- في الحقيقة- علاقة بين الناس، بين فنان وجمهور. وللفن- كما هو معروف- وظيفة اجتماعية مستمدة من الطريقة التي يتم بها تعريف أشكال الفن بالذات. فالأشياء التي يُعترف بها على أنها أشكال فنية هي تلك التي لها وظيفة اجتماعية واعية، إذ إن خيالات الحالم لا تصنع فنًا، ولا تصبح كذلك إلا حين يجري تحميلها على أجنحة الموسيقى أو توضع في قوالب من الكلمات. وهناك بالطبع قدر غير قليل من التعديل والتكييف في أثناء العملية الإبداعية.

فالتصورات تتعدل وفق الأثواب الاجتماعية، واللغة ككل تكتسب أطرًا جديدة وسياقًا طازجًا، يفضل هذا التعديل أو ذاك. وما من أصوات طارئة تؤلف موسيقى!

وتكمن قيمة الفن بالنسبة للمجتمع في أن تكيفًا عاطفيًا ما ممكن عن طريقه. فغرائز الإنسان مقحمة في الفن على أرضية القالب المتغير للواقع ومن خلال تنظيم محدد للعواطف المولدة وهكذا يكون هناك موقف جديد، يكون هناك تكيف!

إن الفن كله هو نتاج هذا التوتر بين علاقات اجتماعية متبدلة ووعي ولّى زمانه. والسبب الجوهري الكامن وراء خلق فن جديد راجع إلى عدم قدرة الفن القديم على إشباع أي من الفنان والجمهور المتذوق، فيما يبدو الأمر كما لو كان هذا الفن قد أصبح بشكل ما خارج إيقاع الحاضر!!

وأما عملية تسليع العمل الفني (أي تحويله إلى سلعة تجارية بوصفه غاية أو هدفًا لذلك) فإنها تجعل مجموعة الصياغات الاجتماعية الواعية القديمة أقل أهمية باضطراد، في حين تجعل التجربة الفردية مسيطرة أكثر فأكثر. ومن ثم يصبح الفن بلا شكل!

على العكس من ذلك نجد أن الفنان الذي يحيل الشكل الفني إلى مادة ويحتقر السوق يستطيع أن ينتج فنًا جيداً.

هذا باختصار ما يمكن قوله عن «الفن ووظيفته في المجتمع».. لكن ماذا عن «ثورات الفن»؟

في ظل التخبطات الفكرية والسياسية والاقتصادية التي برزت في أوروبا عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى وبروز حركة الشك الديكارتي لدى جماعة من الكتّاب والشعراء والفنانين، نشأت الحركة السريالية التي بسطت أجنحتها على أوروبا الباحثة عن قيم جديدة.

رسم الرسام البريطاني السير ستانلي سبنسر (١٨٩١- ١٩٥٩) لوحة بعنوان (زكريا واليزابيث) حيث كان في العشرين من عمره، مستلهمًا قصة النبي الذي بلغ من العمر عتيًا فطلب من الله أن يهبه صبيًا وتحول طقس الولادة -عنده- إلى عادة يحتفي الناس فيها بالربيع والخصب.

ويمكن أن ندرك في هذه اللوحة جانبين في عمله أولهما: التمرد على الأصول الكلاسيكية لمنظور عصر النهضة بالارتداد إلى منظور الرسوم الساذجة، وثانيهما الخاصية التعبيرية التي تكشف عن رهافة وتناغم وقوة في تمثل الرمز.

وفي هذا ما يشير في جانب منه إلى بروز ملامح جديدة في مجال «ثورة الفن»!

ولعل أهم الإشكاليات التي طرحتها المدرسة المضادة للكلاسيكية هي كيفية النظر إلى الجمال في الطبيعة. فالكلاسيكيون كانوا يبحثون عن الكامل والسامي في الأشياء، أي المثال الإغريقي في الجمال ومبدأه الأساس الذي يقوم على التناسق، في حين بدأت التنظيرات المضادة تنصب على فكرة النقص في الأشياء، أي اكتشاف عيوب الطبيعة وزوائدها.

وقد مر الاكتشاف بمراحل مختلفة، كانت المرحلة الحاسمة فيه تأثره بالصورة اليابانية المطبوعة والفن الشرقي عمومًا والخط العربي والأرابيسك فاستخدمها الفنان الأوروبي حين تحول من الواقعية إلى ما يكمن خلف مظهرها من رموز وإيحاءات.

وقد مهدت تلك الأفكار والتنظيرات الطريق أمام التطورات التي طرأت على الفن الغربي الحديث متجاوزة بذلك جهد خمسة قرون من العمل المضني في هذا الميدان.

وبالرغم من أن كثيرين قبل بيتهوفن كتبوا سيمفونيات لا حصر لها، كتب هايدن مائة سيمفونية، وكتب موزار إحدى وأربعين سيمفونية، وكثيرون غيرهما كتبوا مئات السيمفونيات، ولكن بيتهوفن لم يدر بخلده أنه بسيمفونيته التاسعة كتب درته الفنية الأخيرة وكلمته الأخيرة إلى الإنسانية.

وهو ما يؤكد تواصل «ثورة الفن» على مدى تاريخ الموسيقى العالمية حتى الآن.

والصناعة التقليدية كمصدر لاستلهام التشكيل الإبداعي الفني عادة ما ينقلب عليها البعض- بجرأة- وربما بتمرد على مفهوم الإطار (الكادر) الذي نظر إليه باعتباره فكرة نظرية (بحتة) من ابتداع الغرب، ونتاجًا كلاسيكيًا متوارثًا عنهم!

بيد أن «ثورة الفن» لا تعني -هنا- انصراف الفنان أو انشغاله عن الإنسان بانفعالاته وانتظاراته وردود أفعاله، فضلاً عن حالات القلق وضنك العيش لديه.

لقد أدى التفتح على الغرب وعلى الثقافة الغربية وظهور ما سمي بـ «عالمية الفن» إلى رفض الأساليب التشكيلية المحكومة بنسقية أكاديمية تقليدية، ومحاولة تجاوزها من قبل هؤلاء الفنانين التشكيليين إلى التجريد أو اللاشكل! وهو ما يحمل في طياته جانبًا من جوانب «ثورات الفن» الحديث والمعاصر.

ومع أن الفن الإسلامي الذي نشأ في القرن الثالث عشر للميلاد يمكن تمييزه عن الفن البيزنطي وغيره من فنون المنطقة، كما يقول «بابادلو» مؤكداً أنه ليس مجرد امتداد للرسم البيزنطي أو لفن المخطوطات السريانية، فقد تطور عن تلك الفنون وظل يلتقي معها برغم تميزه عنها في الاتجاه الفني العام، وهو الاتجاه اللاطبيعي أو التجريدي، بسبب اللقاء في التوجهات الحضارية العامة التي أبدعت ضمن إطارها تلك الفنون.

وعلى سبيل المثال- ولسنا هنا بصدد تأريخ لحركة الفن المعاصر في العالم- نجد سلسلة من مبدعي الرسم العالميين منهم: الجريكو وجويا، وفيلازكويز، وروبنز، ورامبرانت ورينوار، وديجاوبول سيزان وفان جوخ، وتولوزلوترك، وجوجان، وفنان إسبانيا الشهير بابلو بيكاسو، والسرياني الكبير سلفادور دالي... وغيرهم.

كل هؤلاء أسهموا بقسط أو بآخر- من خلال أعمالهم الفنية الرائعة - في إحداث حركة فنية مبدعة، شكلت ملامح وجذور هذه الثورة- ثورة الفن- بشكل لا ينكره النقاد الموضوعيون والمنصفون.

محمد رجب

الفن، أيّما وليت وجهك شطر عصر من عصوره، ثورة على المألوف، وخرق للعرف، من رسوم الكهف حتى ذروة التجريد، ومن المحاكاة البسيطة حتى الشكل المحض، حيث لم يعد الشكل الخالص المجرد فارغا من المضمون بعد أن تطورت النظرة إلى التجريد باعتباره قوة موحية قادرة على تقديم محتواها بالكامل من خلال الشكل وحده.

د. محمد راضي - مصر

تضع العالم بين قوسين

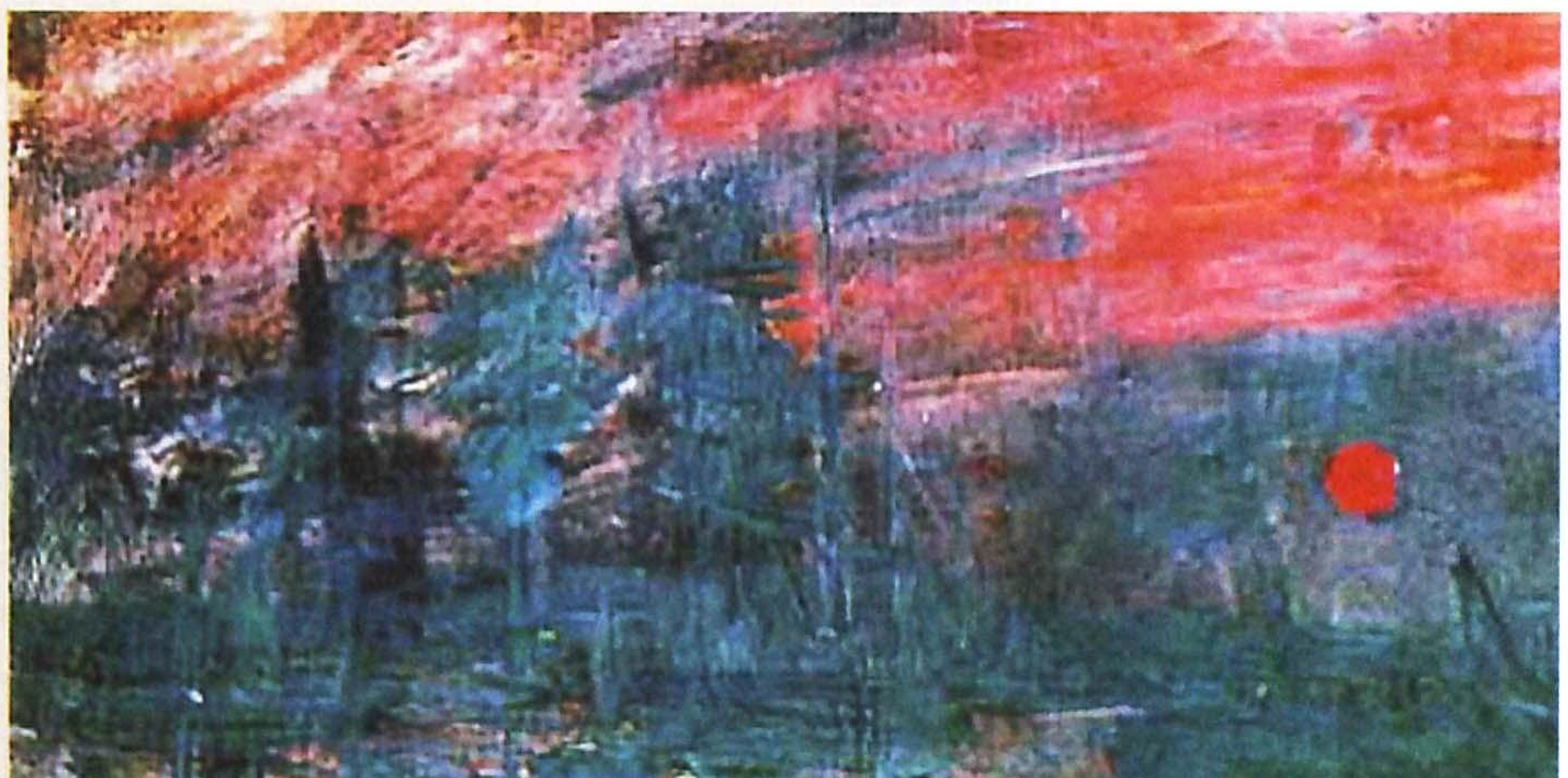
ثورات الفن

لوحة الفنان لي هاف

التاريخ شاهد على ثورات كبرى في الفن والعلم. وفي ستينيات القرن العشرين طرح توماس كون Thomas Kuhn تصوره الشهير لبنية الثورات العلمية والآليات المحركة لها. العلم عند كون صنفان: العادي والثوري. فكل علم يقع داخل المعايير النمطية للفكر التقليدي السائد في عصره هو علم عادي ومن ثم تراكمي cumulative تتصل الحلقة الحديثة منه بالحلقات الأسبق في الزمن. وليس العلم الثوري كذلك، لأنه يتبدى كأنه في حالة قطيعة معرفية epistemological disruption بما سبقه، ويستتبع ذلك أن يضع معاييره الخاصة به، مستبدلا بالمعيار القديم معياره الجديد. والسؤال المطروح: ما أوجه الشبه بين الثورات الفنية والثورات العلمية؟ وهل ينطبق على الفن ما قال به توماس كون في العلم؟

في العام ١٩٢٧ شهدت ساحة القضاء بنيويورك محاكمة للذوق الفني لوضع الحدود الفاصلة بين ما يمكن وصفه بالعمل الفني وبين ما ليس من الفن في شيء. نشأ هذا النزاع الأشهر في تاريخ الفن حين ابتاع المصور الفوتوغرافي الأمريكي إدوارد ستايشن تمثالا برونزيا من أعمال المثال الروماني كونستانتين برانكوزي Constantin Brancusi يمثل على نحو تجريدي «طائرا في الفضاء». وكان برانكوزي يستوطن فرنسا، وشاء المشتري أن يدخل التمثال إلى أرض الولايات المتحدة الأمريكية التي تقضي قوانينها بإعفاء الأعمال الفنية من رسوم الجمارك. وما إن رأى موظف الجمارك التمثال حتى قال لستايشن: «ليس هذا بالعمل الفني، وإنما هو قطعة معدن مُشكَّلة». وذهبت جهود ستايشن سُدى في سعيه إلى إقناع موظف الجمرك بأن الذي بين يديه عمل فني مجرد تماما من شبهة المنفعة. ولم يكن بد أمام المشتري من النزول صاغرا على إدخال التمثال إلى الأراضي الأمريكية تحت مسمى «أداة من أدوات المطبخ ومستلزمات المستشفيات» مما اضطره إلى أداء مبلغ ستمائة دولار للإفراج الجمركي عنه. وأبى ستايشن إلا أن يقاضي إدارة الجمارك الأمريكية. واستطلعت المحكمة رأي الجمهور. ورأى المتشددون المحافظون أن التمثال لا يحمل أي صفة من صفات الطائر، ولا يوحي بالتحليق في الفضاء البتة، وأن مجرد إطلاق اسم الطائر عليه من قبل صانعه لايسوغ الإقرار بأنه عمل فني. وفي المقابل، رأى التقدميون أنصار الحداثة أن التمثال يوحي بالحركة الحرة والانطلاق والانسياب أشد مما لو كان صانعه قد أضاف إليه جناحين أو ريشا وما إلى ذلك من وسائط المحاكاة الساذجة. وفي النهاية حُسم الأمر لصالح المتضرر، وقضت المحكمة بإشهار التمثال على الملأ كعمل فني من الطراز الأول، واسترد ستايشن ماله. بيد أن القيمة الحقيقية لهذا الحكم المستنير كانت في نصرة المرونة على الجمود، والتطلع على التخلف، والنسبي على المطلق في معيار الجمال. حقق هذا الحكم انقلابا تاريخيا في المعايير الاستطيقية لا ريب، ولم تكن مصادفة أنه جاء موافقا لأشد تيارات النقد تأثيرا في الأوساط الفنية آنذاك، وهو تيار المدرسة الشكلية Formalism الذي بسط سلطانه على تناول الفن إلى يومنا هذا، والذي حول مطمح المتلقي إلى البحث عن الشكل في نسيج العمل الفني باعتباره مكمن قيمته الحقيقية النابعة من داخله ومن كيانه المستقل عن كل المؤثرات الخارجة عنه. فانظر كيف تطور الحس الجمالي للإنسان عبر العصور إلى أن وضع يده على الشكل ذي الدلالة significant form، ذلك القاسم المشترك الأعظم في نسيج كل ما هو فن كما قال «كلايف بل» Clive Bell.

> ”إذا تيسر لنا الكشف عن قانون عام يحكم التلقي لدى ذائق الفن، أمكن الكشف عن قانون عام يحكم الإبداع لدى المبدعين على امتداد تاريخ الفن؟!“


لوحة الفنان سولي لافان

يصدق ذلك على التجريد في الفنون التشكيلية صدقه على الموسيقى باعتبارها، بحكم فطرتها، أشد الفنون تجردا من مضمون عيني قابل للتفسير. وكلما جنحت الموسيقى إلى التمسح بأعتاب المحاكاة والتشخيص تهافت أثرها في النفس، وفرغت من مضمونها الطبيعي الذي ليس إلا شكلها وحده. وتصدق غلبة الشكل ذي الدلالة على الفن المعاصر بمثل ما تصدق على شعر شكسبير وامرئ القيس، وعلى لوحات دافينشي وروبنز. فلا أشد إيغالا في السطحية من تغليب المضمون على الشكل في هذه الأعمال لمجرد الوضوح الشديد في ملامح ذلك المضمون. فهذه النظرة القاصرة إلى الأعمال الكلاسيكية تقلص الانفعال الجمالي aesthetic emotion المتولد عنها وتختزله في حدود التحصيل المعرفي لمغزاها العيني المجسد. لا بد أن يُجرد تلقي الفن من شبهة التوجه المعرفي، وأن يكون التوجه القصدي إليه، بالمفهوم الفينومينولوجي، عبر الشكل، لأنه القادر وحده على غمر الموضوع بالضوء المبهر من شتى جوانبه.

انظر إلى هذه الأبيات من معلقة طرفة بن العبد التي يفصل بينها وبيننا ما يربو على خمسة عشر قرنا من الزمان:

نَدامايَ بيضٌ كالنُّجومِ وَقَينةٌ
تَروحُ عَلَينا بَينَ بُردٍ وَمُجسَدِ
رَحيبٌ قِطابُ الجَيبِ مِنها رَقيقَةٌ
بِجَسِّ النَدامى بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ
إِذا نَحنُ قُلنا اسمِعينا انبَرَت لَنا
عَلى رِسلِها مَطروقَةً لَم تَشَدَّدِ
إِذا رَجَّعَت في صَوتِها خِلتَ صَوتَها
تَجاوُبَ أَظآرٍ عَلى رُبَعٍ رَدِ

إجحاف ما وراءه إجحاف بهذا الشعر، على بعد الشقة الزمنية بيننا وبينه، أن نسعى إلى الفصل بين شكله ومضمونه. إنهما كيان واحد، بمنزلة اللحمة والسداة من نسيج جرسه الموسيقي ومجموع الصور التي رسمتها فرشاة الشاعر ببراعة خلابة. فالجرس اللفظي يؤدي إلى المعنى فيما يمكن أن نسميه بالأونوماتوبيا الشعرية، بمثل ما تُثري الصورة الشعرية الجرس وتضفي عليه من ضوئها وفيئها. فمن سلك دروب هذه الأبيات باحثا عن معناها وحده، فجأته روعة الشكل فلم يملك منها فكاكا حيث لا حدود هناك بين القالب الشعري ومحتواه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان التطور في الذوق، أو إن شئت، في الحساسية الجمالية (الاستطيقية) قد قطع أشواطا عدة على مر العصور حتى بلغ هذه الصيغة الرحبة (البحث عن الشكل ذي الدلالة) التي تستوعب شتّى الفنون، وشتى الأساليب والمدارس في نطاق الفن الواحد بعينه. فما هي الصيغة الموحدة التي يسعها أن تستوعب حركة التطور في الخلق الفني بشتّى ضروبه؟ وأي قانون عام تراه يحكم هذه الحركة، ويحدد وجهتها؟ وهنا يُطرح تساؤل أشد خطرا عن إمكان تصور وجود لمثل هذا القانون، وبصيغة أخرى أكثر جلاء: إذا تيسر لنا الكشف عن قانون عام يحكم التلقي لدى ذائق الفن. أيمكن الكشف عن قانون عام يحكم الإبداع لدى المبدعين على امتداد تاريخ الفن. وأن يسع هذا القانون تفسير الثورات الفنية الكبرى واتجاه التبدل في أطرها المرجعية على غرار الطرح الذي قدمه توماس كون لبنية الثورات العلمية structure of scientific revolutions؟

آليات التطور في الأساليب الفنية

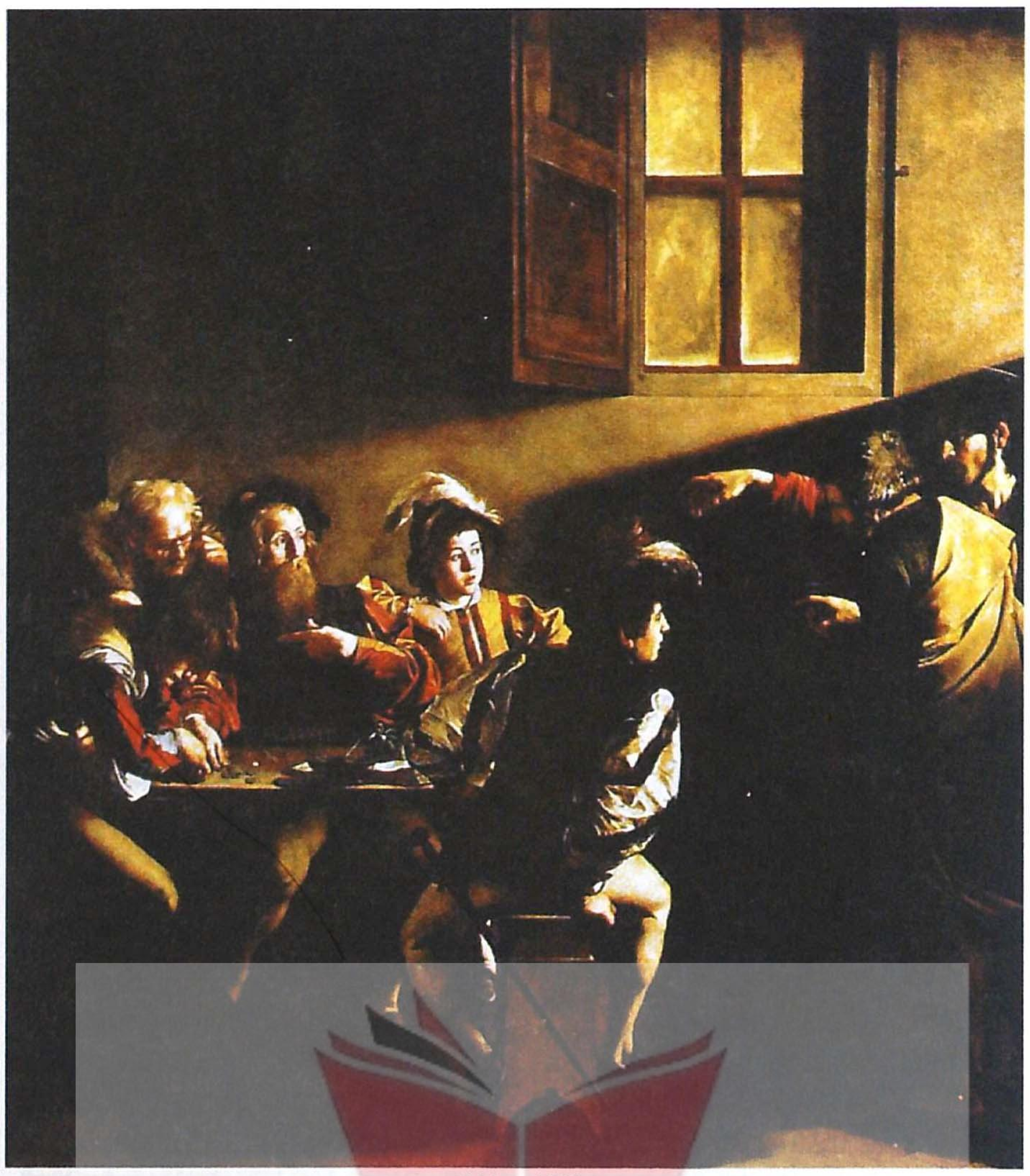
كل نشاط إنساني لا بد واقع في إطار التاريخ، ولا يشذ الفن عن ذلك بأي حال. وتاريخ الفن معقود بالأطوار الحضارية الكبرى للإنسانية. بيد أن للأساليب الفنية المتفردة دوراتها الداخلية الكامنة فيها، ليس بين عصر وعصر يليه وحسب، وإنما في نطاق العصر الواحد، بل في نطاق إبداع الفنان الواحد بعينه.

(١) السياق التقني

الإغريق أول من قالوا بالنمو المطرد للأساليب الفنية من أبسط القوالب إلى أكثرها تعقيدا. ولكن هذا التصور يحط من قدر الأطوار الموغلة في القدم من تاريخ الإبداع البشري كما يحد من إمكانات الإبداع في المستقبل لأنه يفترض غاية قصوى من التمكن في الصنعة، متى بلغها مبدع فلن يطاوله مبدع يأتي من بعده، بل إنه يفترض من ثم تدهورا ونكوصا مطردين ما لم تظهر في عصر لاحق بعيد قريحة معجزة تعيد أمجاد العصور الذهبية الغابرة. والحق إن التطور في الفنون لا يخضع لنسق مطرد، دقيق الانتظام، وآية ذلك أن البحث عن الأصول والضوابط الفنية لتصوير الجسم الإنساني نحتا أو حفرا على الجدران في مصر القديمة لم يستغرق سوى قرنين من فجر التاريخ المصري، ثم لم تلبث هذه الأصول والضوابط أن استقرت على نحو نهائي بعد مطلع الألف الثالثة قبل الميلاد بزمن وجيز، ولم يطرأ عليها تغير يذكر طوال ثلاثة آلاف من السنوات من بعد. ولا يسعنا في هذه الحال الحديث عما قال به الإغريق من تطور من الأبسط إلى الأكثر تعقيدا.

(٢) السياق البيوجرافي (الحياتي)

صاحب هذه الرؤية للتطور في الأساليب الفنية هو أول مؤرخ للفن المعماري والمصور الإيطالي جيورجيو فازاري Giorgio Vasari الذي عاش في القرن السادس عشر. وقد شبه التاريخ الطبيعي للفن بالأطوار التي تتواتر على الجسد الإنساني من المولد إلى الطفولة إلى الفتوة إلى الشيخوخة، فالموت في نهاية المطاف، وإن لم يطرح تصورا مفصلا عن مصير الفن فيما بعد العصر الذي عاشه. وتجلت أصداء ما قال به فازاري في كتابات



الفنان جارافاج

مؤرخي الفن في القرن السابع عشر الذين تباكوا على أيام خوال من ازدهار الفنون في مطلع عصر النهضة. وسرعان ما تهافتت نظرية فازاري لانطوائها على أغلوطة منطقية بينة من حيث تمثيلها الفن بالجسد الإنساني في غير السياق الطبيعي الذي يقبل هذه المماثلة analogy.

(٣) السياق البيولوجي - التطوري:

كان لنظرية دارون في النشوء والارتقاء أبلغ الأثر في بزوغ هذا الاتجاه المفسر لنمو الإبداع من منظور تطوري خالص. وعكف أنصاره من مؤرخي الفن على تتبع فنون كل أمة في أطوارها التاريخية المتعاقبة كمن يدرس نشأة نوع من المخلوقات بيولوجيا ثم يتعقب منحنى تطوره التشريحي والوظيفي. وكذلك فعلوا بكل مبدع على حدة (مثل بيكاسو ودالي وغيرهما)، فاقتصوا أثره منذ بواكيره الأولى، مارين بكل منعطف في أساليبه ووسائطه الفنية لرسم خارطة تطورية لحركة إبداعه، ومقاصدها، وتوجهاتها.

(٤) السياق الاجتماعي (السوسيولوجي):

قاد علماء الاجتماع هذا الاتجاه التفسيري لحركة الإبداع في القرن العشرين. ورأوا أن الفن معقود الأواصر بحاجات المجتمع حتى إنه ليكاد يكون مرآة لها؛ واستندوا في دعواهم إلى نشأة الفنون في كنف السحر والدين. والحق إن هذا الاتجاه، على وجاهته وصدقه الظاهري عند التطبيق على أصعدة محدودة، يتهافت عند التمحيص المتأني، لأن الفن وإن لبى حاجات المجتمع، فإنه لا يقتصر على إطار بعينه لتلبية هذه الحاجات. وليس الفن بالصدى الأجوف المسطح لصوت الأمة التي يبزغ فيها. ولا تملك قوة، أيما بلغت من سلطان، فرض إطار جامد على الفنان، لأنه بمنزلة القائد المطلق اليد في إدارة دفة سفينته أي وجه شاء، غير مشارك في القيادة والسلطان. والفنان الحق أمين على الذوق، يحتفظ بين يديه بعقد مطلق الصلاحية، غير مشروط، أدنى إلى الاستبداد، وإنما عن جدارة، هو أشبه بما نادى به «توماس هوبز Thomas Hobes في كتابه الأشهر «الوحش» Leviathan.

وكيف يصمد التفسير الاجتماعي للإبداع أمام تزامن أسلوبين فنيين متباينين كل التباين في المجتمع الواحد والعصر الواحد؟ وآية ذلك أن فن التصوير الزيتي في عصر النهضة والباروك كان يخضع لنظام المقاولة، حيث يكلف نبيل من النبلاء أو وجيه من الوجهاء فنانا بتنفيذ لوحة معينة بأسلوب معين في مقابل أجر يتفق عليه. وقد تعددت أذواق النبلاء والوجهاء ومشاربهم، وتعددت وفقا لها أساليب المبدعين، فكيف يسعنا تفسير هذا التباين في الأذواق في حدود المجتمع الواحد بين أبناء الطبقة الاجتماعية ذاتها؟ يفرض المنطق، إذا كان للتغير الاجتماعي للفن الغلبة على سائر التفاسير، أن يكون التفاوت في الذوق الفني بين طبقتين أو أكثر من طبقات المجتمع، أما أن يبلغ التفاوت هذه الدرجة بين أفراد على هذا القدر من التجانس الاجتماعي، فإنه يستتبع انحسار هذا التفسير كتصور نهائي أوحد لحركة التطور في الفن.

> ”ينحصر عمل المؤرخ الفني في مهمتين هما التحقق والتعقب، والتحقق يشمل التيقن من نسبة العمل الفني إلى صاحبه، فالبحث عن موقع هذا العمل تاريخيا في حضارة، ثم إلقاء الضوء على تأثير أسلوب الفنان في الخلف وتأثره بالسلف“

منهج الكشف عن بنية الثورات الفنية:

لن يلقى المتأمل لتاريخ العلم عُسرا في تتبع الأطوار الكبرى والعلامات المضيئة التي تبدلت عندها أُطره المرجعية Paradigms أو بصيغة أخرى أنماط الفكر المهيمنة على كل عصر من عصوره. فبعد أن هيمنت الرؤية الأرسطية الجيوسنترية (القائمة على أن الأرض مركز الكون) على الفكر العلمي عشرين قرنا من الزمان كان المنعطف الأكبر في تيار هذا الفكر الثورة الكوبرنيكية التي نادت بالهليوسنترية (مركزية الشمس). ثم قامت من بعد ذلك ثورة نيوتن التي فسرت حركة الأجسام والأجرام، وطرحت تصورا أدنى إلى الحقيقة عن الجاذبية والضوء. وبعد عصر الكهرباء والمغناطيسية والديزل والثورة الصناعية جاء عصر الذرة وميكانيكا الكوانتم ونسبية أينشتين التي استثمرت مبدأ فضاء منكوفسكي الرباعي الأبعاد، فأضافت الزمن بعدا رابعا لإحداثيات ديكارت الشهيرة حيث أصبح المكان والزمان كيانا واحدا مرنا يتقعر ويتحدب وينحني في الفضاء بوقوع الأجرام في إطاره دون أن يتجزأ، بعد أن كانا مقولتين منفصلتين وإطارين مستقلين لحدس الظواهر وإدراكها في فلسفة كانط.

على هذا النهج، وبدراسة تاريخ الفن، يسعنا الوقوف على الثورات الكبرى التي تبدلت بواسطتها أساليب الإبداع ومفاهيم التلقي. وما كانت حصيلة هذه الثورات إلا مزيدا من سعة الأفق الإنساني، ورهافة الحساسية الجمالية. ولكن الكشف عن بنية الثورات الفنية لا يقع على عاتق مؤرخ الفن وحده؛ لأنه حاصل التضافر بين عمل المؤرخ وعالم (فيلسوف) الجمال والناقد مجتمعين.

(١) المؤرخ:

ينحصر عمل مؤرخ الفن في مهمتين هما التحقق والتعقب، والتحقق أو التحقيق يشمل التيقن من نسبة العمل الفني إلى صاحبه، فالبحث عن موقع هذا العمل تاريخيا في حضارة الأمة أو في طور بعينه من الأطوار الإبداعية لصانعه، ثم إلقاء الضوء على تأثير أسلوب الفنان في الخلف وتأثره بالسلف، والمهمة الثانية الكبرى التي يضطلع بها مؤرخ الفن هي تعقب النمو في الأسلوبية من منظور تاريخي رحب. ويشمل ذلك تتبع الأساليب الفنية المختلفة، وتحليلها تحليلا يحدد الفروق الجوهرية والنقلات النوعية فيما بينها، كما يشمل تحديد المراحل التاريخية المتعاقبة والتيارات الفنية السائدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كل منها. وأثر المدارس الفنية في بعضها البعض.

(٢) فيلسوف الجمال:

تتنازع فيلسوف الجمال (الاستطيقا) ثلاثة تيارات أو مدارس فلسفية.

تنزع المدرسة الأولى إلى دراسة مفاهيم الجمال. وطبيعة الجدل والحديث عن الموضوع الجمالي. والبنية المنطقية والأيديولوجية للغة التي ينبغي استخدامها في هذا الحديث. والإشكاليات النظرية المتولدة عن ذلك كله.

المدرسة الثانية جعلت من التجربة الجمالية (الاستجابة للموضوع الجميل) شغلها الشاغل. بكل ما تنتظمه هذه التجربة من حالات ذهنية واختلاجات شعورية ومواقف جمالية تعرض لمتلقي الفن.

أما المدرسة الثالثة فمعنية بالموضوع الجميل ذاته من الوجهة الفلسفية وبإضاءة العمل الفني من شتى جوانبه للكشف عن أخص خصائصه التي تُسبغ عليه صفة الجمال. ومن زعماء هذه المدرسة كلايف بل الذي كان أول القائلين بالشكل ذي الدلالة الذي يقف بمنزلة الفيصل بين العمل الفني والعمل غير الفني.

(٣) الناقد:

ويأتي من بعد دور الناقد لينقل عمل الفيلسوف إلى أرض الواقع. يعمل فيلسوف الجمال فكره على صعيد نظري، ثم يأتي ناقد الفن ليطبق حصيلة هذا الفكر على صعيد عملي. الناقد يحلل ويفسر ويقوم ويُكوِّن الأحكام الجمالية وفقا لمعايير محددة، ويتنبأ بطبيعة استجابة الجمهور للعمل الفني، كما أنه يضع العمل في سياقه الثقافي والاجتماعي، وربما يمتد دوره إلى تبرير دوافع المبدع ودوافع المتلقي معا.

ويترجح عمل الناقد بين الالتزام الموضوعي الصارم بمعايير التقويم الجمالي التي قدمها إليه عالم الجمال وبين تحقيق الغلبة لرؤيته الذاتية الطامحة إلى نقل الشحنة الانفعالية التي أثارها العمل في نفسه إلى جمهور المتلقين. وقد أصبح نقاد الفن المعاصرون الصناع الحقيقيين للذوق الفني بمناصرة هذا الأسلوب تارة، ومناهضة ذلك الأسلوب تارة أخرى.

معالم بارزة في تاريخ الفن:

وسنشرع الآن في التصفح السريع لسفر تاريخ الفن (التشكيلي بخاصة)، لنتوقف عند بضع صفحات مضيئة بمشاعل الثورات الفنية الكبرى التي لم تكن إلا شواهد حية على طموح النفس الإنسانية إلى الخلود، وإلى أن يكون البحث الدؤوب عن الجمال مع الرؤية المتجددة له أبدا مرقاها إلى هذا الخلود المنشود.

(١) الفن البدائي:

ربما تنطوي صفة البدائية على دلالة خاطئة تؤدي عند الكثيرين إلى الحط من شأن الإنسان الأول والنيل منه ومن إسهامه الحضاري الجليل. فلا مجتمع بلا ثقافة، ولا ثقافة بغير معايير تواضع عليها العرف السائد في ذلك المجتمع. ومن التجني أن يصف المحدثون فنون البداءة بالبربرية لمجرد مولدها في كنف السحر واللاعقلانية. إن منطق السحر ينشط بطبيعته خارج سياق

الفنان داج

العقل. ولا تقوم للمقاييس قائمة، من حيث كونها القاعدة الأساسية للفن ولكل مناحي الحياة، قبل حلول عصر الكتابة؛ اللهم إلا في بعض الفنون كالنسيج التي تعتمد بحكم طبيعتها على عدد معين من العناصر والوحدات التي تكاد تتطابق شكلا ومقدارا. وفي غيبة المثبطات العقلانية وليدة الحضارة تجد الدوافع الفطرية للفنان البدائي متنفسها في التعبير الإيقاعي، حيث تشبه حركة اليد القابضة على أداة الإبداع خطوات الرقص، وتستعير التشكيلات البصرية وسائط الكوريوجرافيا (فن تصميم حركات الرقص). ولا يسعنا اليوم سوى الوقوف وقفة إجلال وتقدير أمام رسوم الكهوف والحفر على العاج وتشكيل الجماجم التي تثبت اجتماع قوة التعبير إلى امتلاك صنعة التحكم في الوسيط الفني لدى البدائيين بما لم يجتمع للكثير ممن جاءوا في عصور لاحقة.

(٢) مصر القديمة:

سبق حضارة ما بين النهرين (ميزوبوتاميا - دجلة والفرات) على حضارة مصر زمنيا إلا أنهم على إجماع بأن أثر ما بين النهرين في الحضارة الإنسانية، والفنون بخاصة، لا يقاس بالأثر الخالد والبصمة الجلية لمصر. فقد هيأت الموانع الطبيعية لمصر قدرا معقولا من الاستقرار السياسي والحماية من تواتر الغزاة والحروب عليها بكثرة كما تواترت على بلاد ما بين النهرين. ومن جهة أخرى قيَّض نهر النيل لمصر الاضطلاع بدورها الحضاري بما كفله لأرضها وشعبها من تجانس واتصال واطراد في إيقاع حياة الضرع والزرع والبشر جميعا. لم يكن إذن مجافيا لطبائع الأشياء أن يمتد بالمصري القديم الطرف إلى عالم مفارق transcendent يتجاوز عالمه الأرضي الفاني.

من ثم صارت فكرة البعث والخلود المبدأ الحاكم للفن، والمؤسس الفعلي للمعايير الفنية. لم يكن الجمال غاية في ذاته، وإنما كان خلود الجمال وصموده لمحك الزمن الغاية القصوى والمحرك الأول لإبداع المبدعين. هكذا تحول الطموح إلى الحياة السرمدية إلى عقيدة راسخة تدرأ عن المصري شُبهة السخرة أو الارتزاق حين أنفق عمره في إعلاء الصروح الخالدة التي صمدت إلى عصرنا، من أهرام ومعابد ومسلات وتماثيل عملاقة. وآية ذلك أن تقارن بين التمثال المصري والتمثال الإغريقي. يُعنى المثال المصري بملء الفراغات التي تشكل نقاط ضعف في التمثال تعرضه للكسر بفعل عاديات الزمن، فيعمد في عملية النحت الدوار round sculpture إلى الاحتفاظ بالكتل الحجرية فيما بين الذراعين والجذع، وأسفل الذقن، وبين الفخذين. وإذا تأملت التمثال الإغريقي (الذي لم يصل إلينا من نسخه الأصلية سوى النزر اليسير، وجل ما بلغنا منه نسخ مصبوبة من الأصول المفقودة) لوجدت الكسور منه في المواضع ذاتها التي عمد الفنان المصري إلى دعمها بواسطة الاحتفاظ بالكتل المالئة لها مع الاكتفاء بصقلها بالأزميل لتستوي استواء جميلا أو تنخفض بعض الانخفاض عن السطح المجاور لها من الجسم بما لا يخل بالمقاييس الاستطيقية أدنى إخلال. هكذا حققت العبقرية المصرية المعادلة الصعبة بين الجمال والقوة، وبين الرقة والخلود. ويقول المؤرخون والنقاد، ونقول معهم، إن فنون مصر تغاضت من حيث الأسلوب والغاية عن الإنسان والمادة وواقع الحياة لحساب الروح والخلود والعالم المفارق، بينما ارتبطت فنون اليونان أوثق ارتباط بتلك القيم كافة التي أطرحتها فنون مصر من حسابها. ولا غرو أن تُعنى اليونان بالمادة ومصر بالروح، ألم يكن الإنسان مقياس كل شيء لدى اليونان كما قال بروتاجوراس السوفسطائي الأشهر؟ وألم يكن شغل المصري الشاغل لقاء الـ «كا» بالجسد يوم البعث؟ فكما تشرق الشمس لتبسط ضياءها ودفئها على الوادي ثم لا يلبث الليل أن يبتلعها في جوفه إلى أن تبزغ إلى الوجود عند فجر جديد، تبعث الروح في الجسد لتدب في أوصاله جذوة الحياة.

> ”يعمل فيلسوف الجمال فكره على صعيد نظري، ثم يأتي ناقد الفن ليطبق حصيلة هذا الفكر على صعيد عملي. الناقد يحلل ويفسر ويقوِّم ويكّون الأحكام الجمالية وفقا لمعايير محددة“

لذلك شيَّد المصري منازله ومدنه وقصور فراعينه من خامات بسيطة كجذع النخل وحزم البردي وطمي النيل والطوب المجفف، فلم يصمد للزمن قصر لفرعون ولا بيت لمواطن، بينما صمدت المقابر والمعابد لأنها شُيدت من الأحجار الرملية والجيرية والجرانيت والديورايت وغيرها من وسائط صلبة، سُنَّة من كانت غايته الدار الآخرة لا الدار الفانية.

(٣) اليونان:

الأسطورة والإنسان في حياته اليومية محوران بارزان في فنون اليونان كما يرى مؤرخو الفن. ولا يجانبنا الصواب إذا قلنا إنه محور واحد لا ثاني له وهو الإنسان. فقد «أنسنت» اليونان آلهتها التي قدمتها إليها أسطورة مولد الآلهة (الثيوجونيا) كما صاغها شاعرهم هزيود. ثم جاء هوميروس ليبسط القول على جناح خيال شعري ثرٍ في موقف الإنسان من الكون وصراعه مع الآلهة، بل في مثالب الآلهة وزلاتهم التي لا تختلف في شيء عن مثالب البشر وزلاتهم.

وكان لطبيعة الأرض والمناخ أبلغ الأثر في الاهتمام بالإنسان جسما وذهنا. فاليونان مجموعة أشباه جزر وجزر جبلية يفصل بينها مضايق وخلجان، وتعاني من ندرة في الأرض المنزرعة، يتقلب عليها الشتاء القارس والصيف القائظ وأنواء البحر العاتية. ويتوارى الأفق خلف قمم الجبال والجزر الصخرية. وتكاد الشمس تسلم إلى الغروب روحها دون أن يتخلل الشفق رحلتها إلى المغيب. وأمام خلفية مضيئة كهذه تتجلى الأشياء والأشكال حادة المعالم والملامح. وبالحتم الجغرافي نشأت الدولة المدينة city state لتعذر التواصل بين أقوام تفصل بينهم موانع طبيعية قاسية من أطواد وأذرع بحرية. وفي مواجهة محيط طبيعي بهذا الجمال وبهذه الشراسة معا لم يكن للإغريقي ندحة عن الوقوف من بيئته موقفا رياضيا متسائلا (جسمانيا - ذهنيا) في آن واحد. ولا غرو أن الفنان اليوناني كان مأخوذا بروعة الجسم الإنساني، وسرعان ما ألم بأدق تفاصيل التشريح التطبيقي applied living anatomy الذي يعنى بدراسة الجسم في شتى أوضاعه وسكناته وحركاته، والتغيرات التي تطرأ على العضلات من حيث الاستطالة والتقصر والتشكل وفق التغير في الميل والانحناء والحركة.

وكانت السمة الجوهرية لتاريخ اليونان أن الدولة المدينة لم توفق إلى إخضاع الفرد لسلطان حاكم أو ملك يوحد بين أشتات هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمم حتى عصر فيليب المقدوني أبي الإسكندر الأكبر. ولم يؤله اليونان حكامهم قط حتى عصر الإسكندر الذي اجتلب هذه العقيدة الدخيلة من مصر. لذلك لم يقسم اليونان تاريخهم إلى دول وأسرات وممالك كدأب المصريين، بل قسموه إلى أوليمبيادات Olympiads رياضية تفصل بينها سنوات أربع. وفرضت غلبة الإنسان - الفرد التاريخ للفنون تاريخا علميا قسمها إلى ثلاثة عصور: القديم والكلاسيكي والهيلينستي شهدت نموا مطردا من الأساليب البسيطة إلى الأكثر تعقيدا، بينما تختفي في حضارة مصر معالم نمو مثيل. إذ تتبدى فنونها كأنما بزغت إلى الوجود مكتملة. وقد يعزى ذلك إلى ندرة الكشوف التي تجلو أطوار هذا النمو والافتقار إلى تاريخ للفن القديم يُلقي الضوء عليها.

كذلك فرضت قيمة الفرد لدى اليونان تخليد الأسماء العملاقة في فنونهم من أمثال فيدياس وبوليكليتوس وبراكسيتيليس وليسيبوس، كما خلدت نساء مبدعات مثل تيماريتي وأيرين وكاليبسو على الرغم من وضاعة المكانة التي شغلتها المرأة في مجتمعهم.

(٤) الرومان:

منذ وفاة الإسكندر العام ٣٢٣ ق.م. طفق نجم روما في البزوغ في حوض البحر المتوسط، ولم ينقض القرن الأول بعد ميلاد المسيح إلا وقد بسط الرومان سلطانهم على رقعة شاسعة من الأرض تمتد من أرمينيا وما بين النهرين شرقا حتى إسبانيا غربا، ومن مصر جنوبا حتى الجزر البريطانية شمالا.

وحيثما حلّ الرومان حملوا معهم دياناتهم وقوانينهم ولغتهم اللاتينية، بيد أن غزوهم مصر واليونان بخاصة لم يكن إلا غزوا لحضارتين أبعد شوطا في الرقي فكرا وفنا من حضارتهم. ومن ثم فرضت العناصر المكتسبة من هاتين الحضارتين العريقتين ملامحها على إبداع الرومان. واستعيرت الأسطورة من الأصل اليوناني مع القليل من التحوير والتحريف، فصار زيوس اليوناني إلى جوبيتر، وصارت هيرا إلى جونو، وأثينا إلى مينرفا وهلم جرا. وهكذا تحولت روما إلى جوبيتر، وصارت هيرا إلى جونو، وأثينا إلى مينرفا وهلم جرا. وهكذا تحولت روما إلى جسر انتقلت عبره حضارة مصر واليونان إلى الغرب والشمال من القارة الأوروبية. وبينما عُني اليونان بتدوين تاريخ فنونهم، وتعيين هوية كبار مبدعيهم، فإن الرومان لم يحفظوا للتاريخ اسما واحدا لفنان.

وكما استعار الرومان أساطير اليونان استعاروا نحتهم وتصويرهم، فنسخوا العديد من تماثيلهم وجلبوا إلى روما الآلاف منها. بيد أن الفن الروماني استند إلى التاريخ أكثر منه إلى الأسطورة، فاتخذ طابعا تذكاريا حتى أنهم صنعوا أقنعة شمعية لوجوه موتاهم لينسخوا منها تماثيل رخامية. وكذلك سيطر الطابع التذكاري على فن البورتريه تصويرا ونحتا لأنه كان عندهم بمنزلة سجل مصور لتاريخ الأسر. وسجلوا بالنحت البارز relief sculpture أمجاد نبلائهم وأبطالهم تسجيلا أدنى إلى الرواية التاريخية. ولكن الذي لا يمارى فيه أن الأصالة الحقيقية في فنون الرومان والإضافة التي لا ينكرها عليهم التاريخ كانت في فن العمارة. وقد دفعهم إلى ذلك مفهوم الدولة رمزا وهيبة، ومجد الأباطرة بطشا وسلطانا. ويظل حس الرومان الأصيل بالتاريخ، من حيث هو قيمة ومعيار لوجود الإنسان وبصمته الحضارية، نابضا في الصروح الشامخة التي خلفتها لنا حضارتهم مثل الكولوسيوم Colosseum ومجمع الآلهة (البانثيون) Pantheon وما إليهما.

(٥) الفن القوطي Gothic

ما من كلمات تعبر أصدق تعبير عن روح الفن القوطي بإيجاز واقتدار كقول الكاتب الإيطالي إيليو فيتوريني: «بوسع السالك طريقه إلى مدينة شارتر Chartres أن يلمح عن بعد، وهو على قيد ساعات من السير إليها، منظرا بديعا تُكلل فيه المدينة المنطقة المحيطة بها كالتاج من خلال الكتلة العظمى لكاتدرائيتها ذات البرجين، إنها بحق المدينة - الكاتدرائية. لقد كانت مدينة عظيمة الانشغال بكاتدرائيتها في العصور الوسطى، وهي اليوم صورة صادقة لما كان عليه البلد - الكاتدرائية في أول عهده. كان عالما صغيرا يحيا في صحبة الكاتدرائية ويوجد فقط عبر وجودها، حيث تُطاطئ الدور رؤوسها أسفل الكاتدرائية، وتتعانق الطرقات لتؤدي إليها في نهاية المطاف، ويعود البشر أدراجهم من المروج والحقول بعد كد يومهم شاخصين إلى عليائها.

وربما يقطن الفلاح كوخا حقيرا، والفارس قصرا منيعا، لكنهما يقاسمان الكاتدرائية حياتها عبر الأجيال على حد سواء، وبالشاعر ذاتها، وهي تشرئب رويدا رويدا أمام ناظريهما من كومة أحجار لم تشب بعد عن الطوق في نشأتها الأولى إلى أن تغدو صرحا شامخا. كل من ينتمي إلى هذا الوطن الصغير مشارك في حياة هذا الصرح.

وما من رجل معدم أضنته الفاقة في ليلة الحزين إلا ويعلم أنه مالك أصيل، بالغ الثراء لتراث خالد ماثل هناك». هذه روح الفن القوطي الذي أهدته فرنسا إلى مسيرة الحضارة، طموح إلى عالم مثالي، لم تُخدش قيمه. وهو لا بد عالم مفارق متعال، ترمز إليه هذه الأبراج السامقة كأنها تفر من الأرض (المكان) فرارا لتغزو عنان السماء مسبحة في الملكوت الأعلى، مما دعا هانز جانتسن مؤرخ الفن الأشهر في القرن العشرين إلى إضفاء صفة اللامكانية spacelessness عليها.

(٦) عصر النهضة (الرينيسانس) Renaissance:

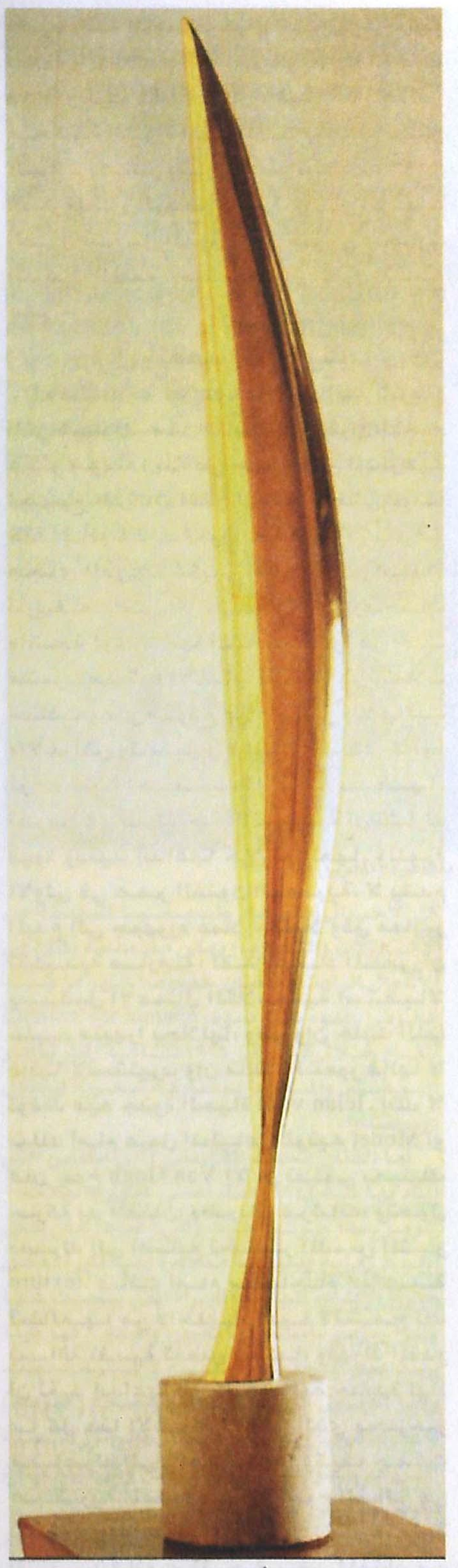
«هو عصر بعث الفرد، وصحوة الرغبة في الجمال، والموكب البهيج لانتصار الحياة، وغزو العقل للحقائق الفيزيقية، وتعقب الإنسان للسعادة بلا كلل، وفجر الوعي بعلاقة البشر بعالمهم المحيط». هكذا يصف مؤرخ الفن الهولندي يوهان هويزينجا عصر الرينيسانس الذي استهلته إيطاليا في مطلع القرن الخامس عشر، وإن كانت بذوره الأولى قد بزغت من قبل ذلك بقرنين على أقل تقدير. هو عصر «الإنسانية» humanism بحق، حيث علت قيمة الإنسان وحريته وسطوته على الطبيعة والعالم من حوله. وبُعثت المعايير المثالية الكلاسيكية التي جسدتها من قبل حضارة الإغريق والرومان. وتاقت النفوس إلى انتشال التراث من دياجير العصور المظلمة التي أعقبت سقوط الإمبراطورية الرومانية تحت وطأة الغزو الجرماني، وشهد التعليم ثورة كبرى باستلهام روح بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤) شاعر إيطاليا العظيم ورائد الإنسانوية، فدُرست النصوص الكلاسيكية في الفلسفة والتاريخ والميثولوجيا (الأسطورة) والآداب بالإضافة إلى الدراسات المسيحية التقليدية. وأنشئت المكتبات، ونشطت حركة الترجمة للتراث اليوناني - اللاتيني، وأنشئت كراسي الأستاذية في اللغتين العريقتين. وطمح الدارسون إلى التوفيق بين الفلسفة الأفلاطونية والعقيدة المسيحية. وتجلى أثر رعاة الفن patrons على الإبداع كما لم يتجل من قبل.

وكانت فلورنسا قلب الرينيسانس النابض، حيث قادت أسرة مديتشي الشهيرة النزعة الإنسانوية إلى غايتها، ورعت الفنون كما لم يرعها راع. وأدى موقف الفنان وراعيه من الوجود إلى بعث ثلاث ظواهر فنية أفُل نجمها منذ غروب شمس الوثنية، وهي فنون الجسم العاري، وفن البورتريه، والمنظر الطبيعي. وامتاز فنان الرينيسانس من فناني سائر العصور بالتنوع والتعدد في المواهب والقدرات؛ فكثيرا ما برع الفنان الواحد في أكثر من فن. وآية ذلك عزوف عمالقة الرينيسانس من أمثال دافنشي، ومايكل أنجلو، ورافائيل، ودورر عن حصر طاقاتهم المعجزة في حدود ما نصطلح اليوم على تسميته بالفن؛ لأن غزو هذه الأنفس الكبرى لعالم الحقيقة لم يكن ليقنع إلا بارتياد مسالك العلوم الأساسية في عصرهم، للنهل منها، والإضافة الأصيلة إليها؛ حتى تتهيأ هذه العبقريات لخدمة أوطانها في السلم والحرب. وكان من المألوف أن يضطلع العبقري الواحد بعينه بتخطيط المدن والطرق وأنظمة الري، وتصميم القلاع والحصون والجسور والأقواس، بل الأسلحة وآلات الحرب.

> يتأرجح عمل الناقد بين الالتزام الموضوعي الصارم بمعايير التقويم الجمالي التي قدمها إليه عالم الجمال وبين تحقيق الغلبة لرؤيته الذاتية الطامحة إلى نقل الشحنة الانفعالية التي أثارها العمل في نفسه إلى جمهور المتلقين

(٧) عصر الباروك Ba-roque:

يمتد الباروك من أواخر القرن السادس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر (أي إنه يتداخل في عصر الروكوكو Rococo التالي له، بل يتجاوزونه من حيث قوة التأثير). شهد الباروك ثورات علمية وفكرية قادها ويليام هارفي وإسحق نيوتن وديكارت وكوبرنيكوس وكبلر وجاليليو. وحظي البورتريه (الصورة الشخصية) بعناية فائقة. وتلاعب المصورون بالضوء والظل chiaroscuro (clair-obscur) كما لم يحدث من قبل. وكان كارافاجيو Caravaggio الرائد في هذا المضمار. ولمعت أسماء شاهقة في التصوير الزيتي



إلى الأعلى.. بلا نهاية

مثل روبنز Rubens ورامبرندت Rambrandt وفرمير Vermeer وفيلاسكويث Velasquez وبوسان Poussin. والشاهدان الأعظمان على روعة المعمار في ذلك العصر هما كنيسة القديس بطرس بروما، وقصر فرساي بالضاحية الباريسية الشهيرة.

(٨) الكلاسيكية المحدثة Neoclassicism والرومانتيكية Romanticism:

على الرغم من تبني لويس الرابع عشر للكلاسيكية الجديدة فإنها لم ترسخ على قدمين ثابتتين إلا بفضل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩. وانفردت فرنسا بزعامة الفن في ذلك العصر، فصارت قلبه الأوروبي النابض، وإن لم يتلاش دور إيطاليا بالكامل. وكان الدافع وراء هذه النزعة الكلاسيكية رفض الأذواق لرعونة أساليب عصر الروكوكو، ولافتقاره إلى الجلال وإن غني جمالا. ومن أبرز نجوم الكلاسيكية الجديدة المصورة أنجيليكا كاوفمان، والمصور جاك لوي دافيد. ويعد أنجر Ingres تلميذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دافيد رائدا للرومانتيكيين الذين نذكر منهم ديلاكروا Delacroix وجيريكو Gerico وجويا Goya وبليك Blake. وكان دافيد أحد أعضاء محكمة الثورة التي قضت بإعدام لويس السادس عشر وماري أنطوانيت سنة ١٧٩٣، فصار المصور الرسمي للثورة، وأسس أكاديمية الفنون لتمثل الذوق البورجوازي وتحارب النزعات الفنية الحديثة طوال القرن التاسع عشر.

(٩) العصر الحديث:

الانطباعية Impressionism (التأثيرية) التي شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر مولدها هي عن جدارة الأم الشرعية لجميع حركات الفن الحديث حتى يومنا هذا. فإنها تكاد تكون المنعطف الأكبر في مجرى الفن التشكيلي الغربي على امتداد تاريخه. وعلى الرغم من وجود إرهاصات واضحة لها إلا أنها أشبه بالطفرة في خلف متمرد، مقطوع الأسباب بسلفه. هي انقلاب مباغت وغير متوقع في المعايير والأساليب والأغراض وتشغيل الخامات. تتبدى كأنها نزعة فنية اختصمت كل نزعة سبقتها. تفرض عليك اللوحة الانطباعية أن تشارك فيها وتعيد إبداعها حين تطالعها. وللمرة الأولى في عمر الفنون البصرية، لا يقدم المبدع إلى جمهوره عملا مكتملا وفق معايير تقليدية صارمة. لقد اعتاد المتلقي أن يستقبل الأعمال الكلاسيكية استقبالا سلبيا، منبهرا بجلالها، وهي وإن خلبت اللب فإنها لاتستثيره، وإن ملكت الشعور فإنها لا توقظ فيه جذوة الحياة Iélan vital. إنك لا تملك أمام عمل انطباعي لمونيه Monet أو فان جوخ Van Gogh إلا أن تقتفي بعينيك حركة يد الفنان، وضربات فرشاته، وتحول بصرك إلى أصابع تختبر الملمس المثير texture. فأنت أمام مفاجأة إبداعية تطالعها من داخلها، لأنها لاتسمح لك بمسافة نفسية تفصل بينكما، وقدرك المقدر أن تعيد إبداعها في كل مطالعة جديدة لها. ما كل هذا الإشراق اللوني الذي يجرجر مشاعرك إلى رائعة نهاره؟ وكيف جمعت عبقرية المصور بين الوضوح البالغ في المحتوى والتجريد المارق في الشكل وتقنية التنفيذ؟ إنه عتق حقيقي للفنان من عبوديته لهوى بخلاف هواه الشخصي. فقد اعتاد الفن لعدة قرون خلت الالتزام بمعايير من خارجه، مُملاة من سلطة دينية أو سياسية أو راعية للفنون.

وكان وراء نشأة الانطباعية عاملان بارزان أولهما. التغيُّر الجوهري الذي طرأ على بنية المجتمع منذ صعود الطبقة الوسطى، وثانيهما التطور السريع في أساليب التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر. لم يعد الفن مُسخرا لطبقة رفيعة المستوى يصدع بإزائها بما يؤمر، كما لم يعد أداة تسجيلية وحيدة تنقل الواقع كما هو، بعد أن اكتشفت أداة أكثر أمانة في تسجيل الشخوص والأشياء طبق أصلها. هكذا حطمت الاستطيقا (الجمال) أغلالها وتخلصت نهائيا من الشبهة الإبيستمولوجية (المعرفية).

ومن ثم أعيد اكتشاف العناصر الجمالية للخط والنغمة اللونية والمساحة والسطح والتكوين في سياق غير تمثيلي nonrepresentational لواقع الأشياء، ولا يتنكب جادة الصواب من قال إن الانطباعية أول خيط من فجر التجريدية abstraction لأن المحتوى المعرفي في اللوحة الانطباعية ليس إلا حاملا للشحنة الانفعالية المتولدة من الشكل الخالص المنزه عن المعنى، الموضوع المفهوم ليس هنا إلا وسيطا medium أو خامة خاضعة للتشكيل المجرد. كأنما أوصد العالم الموضوعي أبوابه لتنفتح أبواب العالم الذاتي المفعم بالخيال على مصاريعها. ولم يكن بالأمر المستغرب أن يرفض المُحكمون عام ١٨٦٣ أكثر من أربعة آلاف لوحة استبعد جميعها من الصالون التشكيلي السنوي لأنها خرقت الأعراف الفنية خرقا صارخا. ولكن الله قيض لهؤلاء المارقين المنبوذين حاكما مستنيرا هو الإمبراطور نابليون الثالث الذي أصدر أمرا ساميا بتخصيص صالون مستقل تعرض فيه أعمالهم إذا راقت لهم الفكرة على أن يُسمى صالون المرفوضين Le Salon des Refusés. وكان مما عرض فيه لوحة مانيه Manet «الغداء على العشب» التي أثارت جدلا شهيرا في تاريخ الفن واعتبرت من الكثيرين آنذاك خدشا ممجوجا للحياء، واستخفافا بالقيم الفنية السائدة في عصرها. ثم شاء القدر أن يجمع بين كلود مونيه Monet وبيير أوجوست رينوار Renoir والفريد سيزلي Sisley وجان فريدريك بازيل Bazille للدراسة معا في استوديو شارل جلير Gleyre. ولكنهم لم يلبثوا أن انقطعوا عن الدرس الأكاديمي لائذين بأحضان الطبيعة الخلابة في غابات فونتينبلو Fontainebleau. وليس كالطبيعة معلم لمن كان همه الأكبر المنظر الطبيعي. بيد أن الخطوات التنفيذية للمشروع الانطباعي لم تتخذ بالفعل إلا حين بدأ مونيه ورينوار يعملان جنبا إلى جنب في منتجع لاجرينويير La Grenouillere المطل على نهر السين عام ١٨٦٩. و في ١٨٧٤ افتتح باستوديو المصور الفوتوغرافي نادرا في باريس معرض ضم لوحات لثلاثين فنانا من أصحاب الثورة الجديدة الطامحين إلى تقديم أنفسهم إلى الجمهور والنقاد كمجموعة موحدة رائدة لهذه الثورة. وكان المعرض الأول الذي يقام دون تدخل من الدولة ولا من هيئة محكمين تفرض معاييرها على المشاركين فيه. وفيه قدم مونيه لوحته الشهيرة التي أضفت على الحركة الجديدة اسمها، وهي لوحة «انطباع وشروق شمس» Impression, soleil Ievant. كان هذا الحدث إيذانا بميلاد فن طليعي avant-garde وثوري معا، عُني بمناظر الطبيعة والمدن ومشاهد الحياة اليومية في ألوان زاهية بهيجة براقة موحية بحالة الطقس وبتخلل ضياء الشمس بشرة الشخوص، وتسلل أشعتها من بين الأغصان والأوراق. وتتبدى مساقط الضوء بتلقائية معجبة في تناغم واتزان بين النور والظل بأقل عدد من الضربات الرقيقة بالفرشاة. وأكثر هذه اللوحات منفذ جزئيا في الهواء الطلق خارج المرسم sur le motif أي على الطبيعة، في مواجهة حميمة وعناق حار للموضوع، تمردا على ظلمة الاستوديو وكآبة جوه الزاخر بالموضوعات التاريخية والأسطورية، وباليتة ألوانه palette الأرضية العابسة. هكذا أرخت الانطباعية سدولها على المشهد الأخير من زمن التقليد، وأرست قواعد جديدة كل الجدة لفنون القرن العشرين وما بعده. كانت غروبا وشروقا معا، وإطلاقا لارجعة فيه للخيال المبدع من أصفاد كبلته دهرا.

> "الانطباعية هي أول خيط من فجر التجريدية، لأن المحتوى المعرفي في اللوحة الانطباعية ليس إلا حاملا للشحنة الانفعالية المتولدة من الشكل الخالص المنزه عن المعنى"

ومنذ العقد الأخير للقرن التاسع عشر تتابع ظهور العديد من الأساليب والاتجاهات الفنية التي استهلتها الانطباعية أبرع استهلال؛ ومن هذه الاتجاهات الانطباعية المحدثة Neoimpressionism والرمزية Symbolism والحوشية أو الوحشية Fauvism والتكعيبية Cubism والتعبيرية Expressionism والمستقبلية Futurism والدادية Dada والسريالية Surrealism والتجريدية التعبيرية Abstract Expnessionism وفن البوب Popant والأوب Op art والتصوير الميتا فيزيقي Metaphysical Painting وغيرها.

ولن نتناول هذه المدارس بالتحليل، مكتفين بما أوردناه عن الانطباعية كنموذج لثورة من أعظم الثورات في تاريخ الفن.

بنية الثورات الفنية:

الحق إن الانطباعية استبدلت بأطر الذهن المرجعية Paradigms الراسخة إطارا جديدا يدفعنا إلى تقسيم الفن على غرار ما قسم به توماس كون العلم إلى فن ثوري وفن عادي. ويسعنا - بغير عناء وبمجرد وضع كلمة «فن» في موضع كلمة «علم» مما قال به توماس كون - أن نقول إن الفن العادي هو ذلك الفن الذي يقاس بالمعايير (الأُطر الذهنية) التقليدية الرائجة والسائدة في عصره، وهذا الضرب من الفن قد يكون تراكميا عبر الأجيال. أما الفن الثوري فهو الذي يشذ عن توقعات الإطار الذهني الذي يقولب الفن العادي في نطاقه، وهو غير تراكمي بحكم ثوريته، ولا مندوحة لهذا الفن الثوري عن الهجرة بالأذهان إلى إطار مرجعي جديد يحل محل الإطار السابق عليه. هذا التبدل في المعايير والأطر المرجعية للفكر shift of paradigms يجعل من المقارنة بين العادي والثوري من أعمال فنية أمرا مجحفا ومتعذرا في آن، لأنك لن تستطيع أن تضع العملين في كفتي الميزان الواحد، لأنهما غير واقعين في السياق ذاته، وإنما يقاس كل منهما في سياق الإطار المرجعي الخاص به، وذلك ما سماه توماس كون «تعذر القياس» uncommensurability. بيد أنك تستطيع في المقابل أن تضع عملين منتميين إلى إطار مرجعي واحد في كفتي المقارنة. وينجم عن هذه الثورات الكبرى في الفن، وعلى غرار القطيعة المعرفية epistemological disruption في الثورات العلمية، قطيعة جمالية aesthetic disruption تنفي شبهة التراكم؛ وهذا ما رمينا إليه عند وصفنا الانطباعية بأنها أشبه بالطفرة في خلف متمرد، مقطوع الأسباب بسلفه؛ أو بالنزعة الفنية التي اختصمت كل نزعة سبقتها. ويشبه ذلك قول إدموند هوسرل Edmund Husserl مؤسس الفينومينولوجيا إن الفلسفة تستطيع دائما أن تبدأ من نقطة الصفر. ويرمي هوسرل إلى أن الفكر الفلسفي المبدع يستطيع أن يتجاهل ماضيه المعرفي المثقل بإنجاز السلف، ليبدأ من جديد بداية حرة. وتشبه هذه القطيعة أيضا دعوة هوسرل إلى مواجهة كل ظاهرة من ظواهر الحياة بشعور متجرد من الخبرة القبلية a priori فيما سماه «وضع العالم بين قوسين» mettre le monde entre parentheses ◆

الفنان بينوير

www.dreanwork.org

يستعرض الموقع روائع الفن التشكيل الروسي القديم منه والحديث.

إن انخراط التشكيليين المغاربة بصورة «أكاديمية» في التجريد لم يتقو سوى منذ عام ١٩٥٠، أي بعد إحداث مدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء (عقبت تجربة تطوان) من قبل الفرنسيين وفي طليعتهم الفنان ماجوريل الذي لقب بـ«فنان مراكش» بسبب افتتانه بشمس هذه المدينة الجنوبية الجميلة.

هذه المدرسة - ذات التوجه التجريدي المرتكز على حرية الانتشار الخطي واللوني على مسطح اللوحة - سيكون لها شأن كبير في تحديد بعض المعالم الإبداعية العامة المميزة للتوجه التشكيلي بالمغرب، ومن ضمنها الاشتغال على العلامات والرموز بأهم أبعادها ودلالاتها الجمالية والتعبيرية والصوفية.

وفي ما يأتي نقدم عينة من التشكيليين المغاربة المعاصرين الذين حاوروا صباغيا العلامات والرموز ساعين من وراء ذلك إلى استكناه دلالاتها والنفاذ إلى معانيها الظاهرية والباطنية.

د. إبراهيم الحَيْسن - المغرب

فريد بلكاهية (المغرب) يد - ١٩٨٠

التشكيل في المغرب

الاشتغال على العلامات والرموز

نحو كتابة بصرية جديدة للعلامات والرموز

إننا عندما نفكر في العلامة في أثناء حديثنا عن التعبير التشكيلي بالمغرب - تقول الناقدة طوني ماريني - فإننا نتحدث عن أعمال الفنان الراحل أحمد الشرقاوي، وعندما نتحدث عن فن أحمد الشرقاوي فإننا نفكر في العلامات.

الفنان أحمد الشرقاوي (المولود في الثاني من أكتوبر من عام ١٩٤٣ بأبي الجعد)، والمتخرج من المدرسة الوطنية العليا للفنون الزخرفية بباريس وأكاديمية الفنون الجميلة بفرصوفيا (بولونيا) اهتم - بصورة متزايدة - بالعلامات والرموز الموجودة على الخزف وفي النسيج والعمارة وفي الأوشام، حيث أراد أن يستخرج منها لغة تشكيلية شعبية، كما حاول فك وفهم طلاسم هذه الرموز من خلال نقلها بصدق وأمانة وإخلاص.

الفنان أحمد الشرقاوي الذي كان على دراية واسعة بأمور الرسم الحديث وفاهما لبنيته وأسراره سخر هذا «التفوق الإبداعي» لإبراز الطابع الوطني في لوحاته ومتحديا بعض النوايا الكولونيالية التي كانت ترمي إلى طمس كل المعالم المميزة لهويته المغربية .. واستطاع أن يحقق (في ظروف صعبة) أمنية غالية ظل يحلم بها طويلا، هي العودة إلى بلده المغرب الذي غاب عنه لفترة غير قصيرة من الزمن ..

قال عنه أحد النقاد محللا إحدى مراحله الإبداعية: «لقد نجح الفنان أحمد الشرقاوي كثيرا في إدماج الأشكال والرموز وتصاوير الأوشام ورسوم الأواني الفخارية وغيرها داخل تراكيبه ساعيا إلى تكوين أبجدية، أو لغة نوعية أصيلة وذات امتداد في آن واحد .. حيث أخذت لوحاته تتبدل وأصبح اللون الأبيض مهيمنا أكثر من قبل وذلك لحصر الرموز وإحاطتها .. مع توظيف مهيمن للون الأزرق..».

ارتباطا بهذا القول، وعلى مستوى المعالجات اللونية، نسجل تركيز الفنان أحمد الشرقاوي (خصوصا في آخر تجاربه الصباغية) على ألوان خاصة يرتبط بعضها بالمرحلة الصوفية التي عاشها، وهي مرحلة تميزت باهتمامه بنصوص الحلاج كالأزرق والأبيض .. ويمكن أن نضيف إليهما اهتماما لونيا آخر ممثلا في الأحمر الكامد واللون الخبازي (الموف) والأزرق الكوبلتي والأخضر الداكن والكستنائي الغامق الضارب إلى البنفسجي، وبعض الألوان السمراء والمغراة المليئة بالقوة كتعبير عن حاجة داخلية ملحة.

إن تعامل أحمد الشرقاوي مع العلامات (الشعبية) يتسم بنوع من المونوغراماتية بتعبير الأستاذ عبدالكبير الخطيبي (والمونو غرام استنادا إلى قاموس «لوروبيرت» هو عدد مكون من الحرف الأول أو عدة حروف لاسم من الأسماء سواء أكان هذا الحرف، أم تلك الحروف الأولى لهذا الاسم، أو غيرها متشابكة في تشكيل خاص وكأنها حرف واحد بالمعنى الذي يظهر أن الفنان أحمد الشرقاوي يكتب لوحاته ورموزه أكثر مما يرسمها وكأنها آتية من زمن بعيد كما ظلت تردد الناقدة طوني ماريني.

أليست الكتابة مرادفا للتصوير كما يقول بول كلي؟: «أن نكتب أو نصور هذا أمر واحد في نهاية المطاف» فهذه التصويرية الكتاباتية تعكس الانسجام الذي كان حاصلا بين مبدعين كبيرين هما كلي والشرقاوي والإعجاب الذي كان يوليه كلاهما للآخر .. لكن الفرق بينهما يكمن - كما يقول الخطيبي - في كون بول كلي توصل إلى فنة التجريدي بعد إعداد تصويري طويل، بينما وصل إليه أحمد الشرقاوي بالرجوع إلى الجذور. وقد نضيف إلى ذلك الفنان بيسيير الذي كان يتردد كثيرا على مرسم الفنان الشرقاوي بعد أن أعجب بفنه ورسمه.

فالرائي إلى أعمال الفنان أحمد الشرقاوي - خصوصا منها ما يؤرخ لهذه المرحلة - ستشد بصره تلك الكتابات والرموز والأشكال الخطية التي تحمل هوية شعبية .. بل ستدفعه إلى تفحص بناءاتها وتراكيبها الغرافيكية المؤسسة على تضاد شكلي ولوني مفعم بالعديد من الدلالات والمعاني الرمزية الكثيرة..

> ”لقد أدى التفتح على الغرب وعلى الثقافة الغربية، وظهور ما سمي بـ «عالمية الفن» إلى رفض الأساليب التشكيلية المحكومة بنسقية أكاديمية تقليدية ومحاولة تجاوزها. هكذا سعى العديد من الفنانين المغاربة إلى التجريد أو اللاشكل“

إنها لغة رمزية ورامزة تستمد هويتها من عمق الذاكرة الشعبية الجماعية استطاع أحمد الشرقاوي أن يجعل منها شكلا تواصليا ديناميا مشبعا بروح صباغية في قالب تشكيلي غرافيكي حداثي متطور.

بينما ركز الفنان فريد بلكاهية (المولود عام ١٩٣٤ بمراكش) والذي تلقى تكوينا فنيا بفرنسا وآخر بتشيكوسلوفاكيا سابقا في جل أعماله على الصناعة التقليدية المغربية التي اتخذها مصدرا استلهاميا لتشكيل إبداعاته الفنية.

وربما يعتبر الفنان فريد بلكاهية أول رسام مغربي تمرد (بمعنى من المعاني) على مفهوم الإطار (الكادر) حيث ظل يعتبره فكرة أكاديمية من ابتداع الغرب ونتاجا كلاسيكيا متوارثا عنهم - ولهذا ظهرت لوحاته وقطعه الفنية في هيئة أشكال حرة ملتوية ومتموجة بكيفية منفتحة .. أحيانا ملتحمة تتوازن فيها الفراغات والامتلاءات (على طريقة الذكر/ الأنثى) .. يتم إنجازها على أسناد Sup-ports خاصة كالجلد والخشب والنحاس..

والفنان فريد بلكاهية، الذي اهتم في بداية عمله بالأشغال على هذه المواد، كان يستعين بـ «حناية» تصبغ له الجلود بالحناء وتساعده على زخرفتها بواسطة رموز قديمة أغلبها من أصل بربري تُوزع داخل فضاء اللوحة بنوع من التساوي على مستوى الانتشار الشكلي واللوني..

إلا أن هذا التكثيف الحرفي (بالكسر) للرمز (مسطح - ناتئ) سيتضاءل تدريجيا عند الفنان بلكاهية إذ سيصير، بعد سيطرة المادة والسند، أكثر اختزالا وغرقا في التجريد التصغيري (أسهم - خطوط منعرجة.) فهذا المنحى التعبيري الجديد (وهو يمثل على كل الأحوال امتداد طبيعيا لسلسلة من الاشتغالات والتجارب) يمكن ملامسته بقوة في الأعمال الراهنية للفنان خصوصا منها ما ضمنه معرض «ضوء على ضوء» Lumiére sur lumiére المقام خلال فبراير ١٩٩٩ بقاعة المنار بالدار البيضاء، والمتميز بمشاركة شعرية لنيكول دوبونتشارا.

أما الفنان محمد القاسمي (ابن مكناس التي ازداد بها سنة ١٩٤٢) فقد أعطى لمفهوم العلامة - الرمز بعدا حركيا حيث يأتي (عنده) على شكل أجساد رمزية وتعبيرية متنافرة ومتطايرة تعكس «جرأة الإبداع» لديه ... الجرأة التي يتحدث عنها كثيرا ويؤمن بأساسياتها بصورة واسعة .. فهو بهذا يؤكد عدم البحث عن جمالية لا شكلية فحسب، وإنما الوصول إلى لغة تشكيلية واضحة (مقروءة) وأسلوب تعبيري يعتمد الأشكال والرموز الشعبية المعروفة والمتوارثة كأداة للتواصل وكوسيلة لبلوغ تكوين تشكيلي حر ودينامي...

يقول محمد القاسمي متحدثا عن تجربته المراكشية مع صباغي مراكش (الدباغين على وجه الخصوص): «ليس المهم النتيجة (أو المحصلة النهائية) في العمل الفني.. وإنما المهم هو الفعل الفني الإبداعي نفسه».. هكذا نرى كل إبداعات الفنان محمد القاسمي التي تتحول بسحرية خاصة إلى «كنز» (كما أشار إلى ذلك أحد النقاد التشكيليين العرب) مليء بخطابات ورسائل غامضة .. بل تشتمل على ما لا حصر له من العلامات والطاقات المكثفة المختزنة..

قال عنه الناقد موليم لعروسي محللا بعض أعماله الفنية: «في مركز لوحة من لوحات محمد القاسمي تبزغ دائرة مضيئة تخترق الأسود، أو هكذا يبدو، كما توهمنا اللوحة أن الأبيض يختنق بسبب طغيان الأسود. من الدائرة نفسها تبزغ مربعات مسكونة برموز وأشكال منطفئة.. تأتي بعدها ضربة فرشاة لتلامس المربع وتترك عليه بصمات حمراء تجاورها اثنتان خبازيتان، يلامس الأزرق والأبيض والأحمر والدوائر السوداء التي تصبح، هكذا، كأنها رؤوس مقطوعة ووجوه مشوهة قد انمحت ملامحها نهائيا بسبب الحريق».

سُئل مرة، في حوار (ساخن) وممتع أجراه معه الناقد كاظم جهاد عن أسرار الكتابة (العلامات

العضوية) في أعماله التشكيلية فكان جوابه: «ارتبط بالفعل بالكتابة أو العلامة المكتوبة، إلا أن هذا الارتباط لا يحيل إلى ممارسة الخط أبدا. بل يحدث أن تتكرر في ذهني كلمة ما، أو عبارة، أو حدث نفسي، فيما أرسم، بأنه ما دامت هذه العلامة قد انبثقت فيه بما أنا جسد أو كيان يعمل، وما دام من التقطها هو هذه اليد وهذا الفكر، فلم لا أدخلها في اللوحة؟ إذن فإن الفكر نفسه، فكر الرسام، هو ما يبرر هذه الحركة.

إلا أن هذه العلاقة لا تلعب أي دور تبريري - ذاتي، يمكن أن تلعب دورا ثانويا أو تكميليا، لكن ليس أكثر، واكتشف هنا أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن أمارس في عملي ما دعوته، بصورة تقريبية، بحل البنيات. فأنا أفزع من الكلام المبنين، النهائي، الناجز، مثلما من الرسم المبنين، المغلق والمسور.

لقد شهدنا للتبرير نتائج وخيمة لا تمتد على الفاعلية الفنية والفكرية في أقطار المغرب وحده وإنما في عموم العالم المعاصر. وإنني لاحظت في هذا افتقاداً إلى الجرأة، نحن تقلق على علاقتنا بالتراث ونبحث لنا عن مكان في العالم المعاصر، نتشبث بالتاريخانية، وندعي الحداثة.. إلخ .. إلخ.

ما أحلم به هو حركة فورية تسمح للجسد بأن يعيش هذا كله، ما يشبه فعلا كليا. هزة ذراع واحدة، وربما، تمكن كل هذه الشحنة الكهربائية من أن تحقق صعقتها، أي أن تعمل. ذلك أنك في الإعصار، وفي داخل الإعصار لا مكان للفاعلية التخمينية. قبول الحركة الإعصارية هو ضبط الانخراط. الإعصارية هي الانخراط، وربما كان هذا هو ما يدعوه البعض بـ «الحركة التسارعية» في أعمالي».

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأعمال تجارب إبداعية أخرى حاولت أن تقارب مفهومي العلامة والرمز لكن بصيغ تشكيلية مغايرة كبعض أعمال الفنان عيسى يكن (المولود بخنشلة عام ١٩٣٧) التي تختزل العلامة والرمز وفق توزيعات وترتيبات دائرية بلونين محايدين هما الأسود والأبيض لإبراز التضادات Contrastes.

كما نجد، في السياق نفسه، الفنان رو زاف الذي ينغمس في تشكيل مشاهد ولوحات تستقي حضورها الثقافي من رموز طفولية (بما يشبه بعض أعمال بول كلي) وأخرى سريالية تحمل مداولات غرائبية يغلب عليها الطابع السردي. أما الفنان حسن المقداد (المولود بالبيضاء عام ١٩٥٢)، فقد أعطى للرمز والعلامة بُعداً آخر يتجلى في تلك الكتابات العفوية التي تغطي مساحة اللوحة، حيث تبرز كإيقاعات متنافرة «تنشط» وفقها الذاكرة.. ذاكرة الفنان.. لكن سرعان ما تنظم بسحرية هائلة.. هائلة.

في هذا الإطار التعبيري تبدو لوحات الفنان حسن المقداد كنتاج لحالة لاواعية تنشطها (بالمعنى الدينامي) الذاكرة الحية التي يتخذ منها مصدرا للإلهام.. فأسلوبه الخطي التلقائي المنظم (أو المنظم التلقائي) الموازي في تطوره للحروفية التعبيرية، يغني لوحاته بطابع شاعري يوحي بعالم مصبوغ بعلامات ورموز تاريخية تبدو في صور أثرية.. هذا العالم الأركيولوجي تكونه رموز ودلالات متنافرة كأنها تسجل لرؤى داخلية ساكنة تمثل تشكيلات خطوطية مركبة. غير أن هذه الرموز والدلالات سرعان ما تلتقي لتتعانق داخل اللوحة وتجتمع حول محور ذهني أو تنطلق منه، حيث ترى فيها العين مشاهد طفولية تحتفظ بها الذاكرة.

التصاقا بهذا الموضوع توظيف العلامات والرموز في اللوحة التشكيلية، نجد أن الأسلوب التعبيري عند الفنان التشكيلي بوجمعة لخضر (المولود عام ١٩٤٥ بالصويرة، أقام أول معرض له سنة ١٩٥٩) يكون إطارا خاصا تتفاعل فيه عناصر تعبيرية كثيرة مستمدة من منابع متعددة كالطقوس والمعتقدات والعوائد الشعبية القديمة والتصوف والطلاسم والسحر والشعوذة والرموز الطوطمية.

ولئن كانت العلامات والرموز هي انساق سيميولوجية يتشكل منها الكون ككل، فإن التعبير عنها - لدى الفنان بوجمعة لخضر - يتم عبر لغة رمزية توحي أكثر مما تقول... لغة عابقة بدلالات مرجعية تتداخل فيها المدارات والأزمنة. فاللغة التعبيرية التي ظل الفنان الراحل بوجمعة لخضر يتحاور بها مع جمهوره التشكيلي تكاد تكون أحادية على الرغم من تنوع الأسناد التي اشتغل عليها (العرعار، الجلد، الأكاجو، النحاس، الفضة..)، فهي بهذا شكلت السمة المميزة للوحاته ومنحوتاته بتراكيبها وإشاراتها ومدلولاتها، وكأنها آتية من زمن آخر.

إن القطعة الفنية وفق الطريقة التي يؤلفها الفنان بوجمعة لخضر عالم رمزي ورامز ... مفعم بالعلامات والإشارات والرموز بما يشبه، إلى حد ما، الحكايات الشعبية (طفولية، خرافية/ميثية، تعويذية) التي تدعونا إلى تفكيكها وإعادة بنائها وتركيبها لأنها محملة بعدد من الدلالات والمعاني والرمزية المختلفة.

وفي السياق ذاته - التعبير الرمزي أو المحكوم نيسقية رمزية - يمكن ذكر التجربة التشكيلية للفنان العصامي الراحل عباس صلادي (المولود عام ١٩٥٠ بمراكش والمتوفي عام ١٩٩٢. بعد معاناة طويلة مع المرض بمستشفى ابن سيناء بالرباط)

> ركز الفنان أحمد الشرقاوي على ألوان خاصة يرتبط بعضها بالمرحلة الصوفية التي عاشها، وهي مرحلة تميزت باهتمامه بنصوص الحلاج كالأزرق والأبيض

المتسمة بالحضور الرمزي لـ «الرمز» في أبعاده الفلسفية والصوفية.. في أعماله نقرأ بنيات فانتازية حاكية بأصوات متعددة تقررها المفردات التعبيرية التي يوظفها كالعصفور والمرأة والصومعة والطاووس والشمعة .. بتقنية لونمائية غاية في الدقة.. غالبا ما تكون مكسوة بتخطيطات غرافيكية Hachures تفرضها لغة الرسم المختارة.

فالمنظور التعبيري الرمزي لدى الفنان عباس صلادي - عبر لوحاته اللونمائية - يبدو منصبا حول البحث (أو النبش) عن (في) كنه رموز مفردات لغته التعبيرية. رموز تشكل بعض السمات المتعاودة في أعماله الفنية، والتي تعكس عالما داخليا (عالم الفنان) مشحونا لكنه يظل يقظا في بوتقة انصهاره، ولهذا باتت المفردات/الرموز لديه تمثل الضوء الوضاء الذي ينير ظلام حياة الفنان إلى أن مات.. بل ظلت ترسم حلمه/ أحلامه الذي جعل (جعلت) منه رساما ظل غارقا في تصويرية صباغية رمزية مشبعة بروح فلسفية تتغيا تحقيق الحلم الحياتي المتجدد.

ينفرد، إذن، الفنان عباس صلادي عن غيره من الرسامين المغاربة الرمزيين بأدائيته المعتمدة كثيرا على إنجاز تصاوير متوقدة تختزن ذاكرة الفنان.. ينتج عنها تدفق شذرات حوار داخلي.. أو مخاطبة ذاتية (مونولوغ من نوع خاص) يجعلنا نقول أن الفنان عباس صلادي ظل يتخذ من ذاته ولذاته عالما داخليا وخارجيا في آن .. عالم/ وجدان طافح بمواجد جياشة تسوده وتحكمه لغة الصمت (الناطق) .. وروح التأمل.

صيغة أعماله، إجمالا، تظهر انغماسه في التعبيرية الرمزية الغارقة في التصرف الشكلي واللوني والمعتمدة (على المستوى التيماتي) على تعدد الخطابات الإيحائية التي تنبعث من داخل اللوحة... يساعده في ذلك توظيفه لعناصر رمزية مقروءة تدع القارئ أمام مستويات كثيرة من الخيارات البصرية.

أما الفنان عبدالحي الملاخ فإن اهتمامه بالرمز والعلامة يختزل (سابقا) اهتمامه بالكتابة وبكل أشكال الخدش العفوية التعبيرية الموجودة على الجدران قبل أن يستقر حسه الإبداعي - فيما بعد - على مفهوم الرمز في بعدية الصوفي والشعبي (الكف، الخميسة، العين..)، فضلا عن تجربة الفنان الصويري حسين الميلودي (المتخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالبيضاء والمدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس) التي تختزل شغفه بمفهوم الرمز المتحرك الناتج عن خلق تراكيب مكسوة بكتابات توراتية وفرعونية.. يطبع جانبا منها مفهوم التشتت Eclatement... وأخرى مرتبة داخل دوائر مجزأة بشكل متساو يغلب عليه الطابع التنظيمي على شاكلة الحلي الفضية والنحاسية المزخرفة .. أو الأشكال التي توحي بعالم الفلك وقراءة الأبراج.

وعلى منوال مخالف (نسبيا) للنماذج المألوفة يظهر الرمز في أعمال الفنان والناقد التشكيلي عزام مذكور (أستاذ في شعبة الفنون التشكيلية بالرباط، له مؤلف في الفن التشكيلي بعنوان: «تأملات في الفن» Réflexions sur lصart) في صورة مبنينة Structurée خاضعة لمصادرها الاستلهامية (الثقافة الشعبية الأفريقية والأمريكية اللاتينية). إن الفنان عزام مذكور ليؤكد من خلال العديد من أعماله (خصوصا تلك التي جاد بها معرضه الأخير: «الأبعاد الكبرى للرمز» المنظم خلال أكتوبر ١٩٩٨ برواق باب الرواح بالرباط) على أنه فنان يبحث في بنية الرمز عبر مراحل متدرجة ومتكاملة هي: التفكيك والتحلل والتركيب.

يقول الفنان عزام مذكور: «لقد توخيت العلامة والرمز لأني أرى فيهما مخزون العالم الذهني والحسي والثقافي.. وفي اشتغالي على العلامة والرمز، أحاول بناء تجربتي عبر ثلاث مراحل تطلبت مني قرابة عشر سنوات من العمل الشاق والمضني، وهذه المراحل هي: مرحلة التراكم، مرحلة التحليل ومرحلة التركيب Synthese.. وهذه الأخيرة ليست بمرحلة غربلة، أو اختزال، أو حتى استنتاج .. بقدر ما هي مرحلة يتجلى فيها صفاء الرؤية والإبداع..».

إن اشتغال الفنان عزام مذكور على العلامات والرموز ليعكس صدق اختياره لمفردات هندسية عضوية توحي ببعض الأحاسيس الناتجة عن تحريكات داخل خلجات النفس .. وغير بعيدة عن رقة ودفء الشعور.

من عمق أعماله - ذات الأشكال العضوية الحرة غير المؤطرة - تنبعث مجموعة من الرموز والعلامات المؤيقنة lonisées التي تعكس تحكم الفنان عزام مذكور في توظيف عناصر إبداعاته .. فهو يتلاعب بها وقتما شاء .. وكيفما شاء داخل فضاءات وتراكيب متحركة ودينامية .. يفكك .. يجزئ .. ويعيد التركيب بما يتماثل مع منطق الهدم والبناء .. أو على الأصح الهدم من أجل البناء.

وغير بعيد عن ذلك نجد أن الفنان صلاح بنجكان (في محطة إبداعية سالفة سبقت السيمفونيات الزرقاء والاشتغال على المسح والترك والتشطيب اللوني - أو مرحلة الرماديات الملونة) كان قد شكل الأسلوب الصباغي المعتمد لديه إطارا خاصا ظل يربط بين عنصرين متلازمين هما: تعبيرية الرموز

عباس صلادي ١٩٨٣

أحمد الشرقاوي زخرفة مغربية ١٩٦٨

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتناغم الألوان دون أن تكون هناك وشائج بينهما، لكن الفنان بنجكان ما لبث أن «غادر» هذا التوجه باحثا عن أساليب تعبيرية أخرى فرضتها عليه رحلاته وتنقلاته الإبداعية الكثيرة داخل المغرب وخارجه..

وامتدادا لذلك نجد الفنان محمد تايرت (المولود بفاس عام ١٩٦٢) يشتغل على الموروث الثقافي الشعبي (القروي) في ساحته البصرية الجمالية حيث يمتح منه ويستعير رموزه التعبيرية خاصة من الزربية كمكون جمالي لهذا الموروث.

فلوحات الفنان محمد تايرت، التي تؤرخ لهذه المرحلة، (يظهر بعضها بشكل عام ككائنات ذكورية وأنثوية) تبدو عابقة بمدلولات رمزية متعددة لكنها تلتقي وتجتمع في بؤرة واحدة هي الرغبة في إظهار الخصوصيات الجمالية والتعبيرية للثقافة الشعبية المرئية.

ينطلق الفنان محمد تايرت من فكرة الإطار (الكادر) فيعمد إلى تكسير النموذج المستهلك (النموذج الكلاسيكي) حيث يقترح أشكالا حرة إحاطية - Cernes يغيب فيها المربع والمستطيل بمفهومهما الهندسي التقليدي .. وتحضر في داخلها (أي الأشكال) بعض الثقوب في صورة نوافذ صغيرة (مكتملة أحيانا .. وغير مكتملة أحيانا أخرى)، وفي ذلك إيحاءات بصرية كثيرة .

إن اختيار الفنان محمد تايرت لهذا النوع من التصوير (الصباغي) الرمزي له ما يبرره إذ إن لوحاته تكشف عن تعلقه بتراث شعبي عريق (ثقافة القرى والأرياف) طاله النسيان حيث حاول إعطاءه الحجم الذي يستحقه عبر رسمه وإعادة صياغته، أو على الأصح تحديثه ليكون خير شاهد على تجذر الثقافة التي أنتجته.. إنه تصوير دينامي لشيء دينامي تتوازن فيه الذاتية والواقعية.. تصوير مليء بحبور لوني تسجيلي (اصطلاحي أحيانا) يقوى سواده على حمرته هو أقرب إلى الترميز بدل التورية والإفصاح..

ونأتي إلى واحد من أبرز الفنانين المغاربة الذين اشتغلوا على الرمز (أو الترميز) ووظفوه توظيفا تعبيريا رمزيا في آن، كشكل من أشكال الإيحاء والإيماء التشكيلي المفتوح .. إنه الفنان عبدالكريم الأزهر (المولود بأزمور عام ١٩٥٤)، الذي غطى الرمز جل لوحاته التي أفرزتها مرحلة عودته إلى مسقط رأسه قادما إليها من مدينة تعج ليلا ونهارا بالحركة والسرعة، إنها الدار البيضاء التي عاش فيها (مضطرا) على إيقاعات سريعة لا تؤمن بالتوقف، لم تكن تنسجم في أي شيء مع البطء والهدوء والصمت الذي يسم طبعه وسلوكه.

من هنا يأتي ارتباط الفنان الأزهر وانشغاله اليومي بالإنسان (موضوع المحوري) حيث صور كثيرا من انفعالاته وانتظاراته وردود أفعاله، فضلا عن حالات القلق وضنك العيش لديه .. ولهذا فقد كان من الطبيعي أن يتمركز «الإنسان» في جل لوحات الفنان الأزهر متخذا في كل مرة وضعا رمزيا معينا، إذ أصبح يتحول تدريجيا إلى رموز وعلامات دالة تختزن في عمقها معاينات ولحظات مشاهدة عاشها وتقاسمها الفنان مع إنسان لوحاته بكل الجوارح والأحاسيس..

صار الإنسان إذن، عند الفنان الأزهر، أرقاما، وأسهما، وأحرفا وتواريخ .. ليستقر فيما بعد على شاكلة ملفات وجوامع وماسكات أوراق داخل خزانة كتب منسية .. فهذا التوظيف الجديد للإنسان، بالشكل الذي يقترحه الفنان، يعكس بصورة أساسية محاولة منه لإيقاظ الضمير الإنساني وتحسيسه بوجود أجساد آدمية كثيرة منسية وتعيش على الهامش .. إنها لغة سينمائية مفعمة بدلالات وإيحاءات كثيرة يتأرجح فيها الإنسان بين سلطة الدال والمدلول.

الإنسان موجود وكائن في لوحات الفنان الأزهر.. موجود داخل رفوف خزانة تراكم فوقها وعليها الغبار.. غبار الزمن الغادر.. ولكي يثبت (لنا) الفنان وضعية إنسانه داخل دائرة الزمن لجأ إلى استعمال عناصر رمزية كالمنبه وعقارب الساعة والأرقام المبعثرة والمتلاشية .. وكمحاولة منه أيضا، لإبراز صراعه (صراع إنسانه) مع ذات الزمن .. أو الزمن/ الذات، فقد قدمه في صنفين: الإنسان/الأصل والإنسان المتطور (أو إنسان الطبيعة وإنسان الثقافة منذ منظور ليفي ستراوس) .. ولهذا تحضر الخزانة في أعمال الفنان كرمز يوحي إلى الفضاء (والمكان) الذي تجري على ساحته أطوار هذا الصراع الأزلي.. صراع الإنسان مع الطبيعة..

يقول الفنان الأزهر متحدثا عن هذه التجربة: «إن أعمالي التي تؤرخ لهذه المرحلة إنما هي محاولة لتجسيد الكائن المعاصر في الفضاء داخل نظام المدينة بإيقاعاتها الرتيبة، وفيما بعد اكتشفت أن الحصار لا يتم على مستوى الفضاء فحسب، بل أيضا يتم على مستوى الزمان.. من هنا تسربت بعض الرموز الدالة على الزمن في أعمالي..». غير أن طابع التجديد والاستمرارية، التي تسم طبيعة التجريب التشكيلي عند الفنان الأزهر، ستحول كل هذه الرموز إلى مفردة تعبيرية أخرى أكثر رمزية هي: العين.

إن حضور العين في الأعمال الأخيرة للفنان لدليل على انشغاله المتواصل (على الرغم من تغيير فضاء العيش) بقضايا إنسانية تهمه (وتهمنا) وتكبر لديه دون أن تنفصل عن كينونته.. ولهذا تبرز العين وتظهر، عنده، كشاهد عيان وكمراقب خصوصي (بتعبير الراحل ناجي العلي في حديثه عن الصبي حنظلة).. إنها الرغبة في إيجاد صيغة رمزية جديدة كفيلة باختزال المسافة الفاصلة بين العين الدارسة/ القارئ والعين المدروسة/ اللوحة.. مع عدم استثناء عين ثالثة منتجة (متفرجة على ذاتها)، هي عين الفنان.

وفي إطار آخر، نجد الفنانة مليكة أكزناي (من رائدات التشكيل النسائي بالمغرب)، قد منحت العلامات والرموز أبعادا أخرى شبه كاليغرافية أقرب إلى الكتابة العفوية والإيهامية، إذ تشكلها مفردات وعناصر نباتية بحرية (تجربة باب الرواح ١٩٩٧)، وأخرى مستوحاة منذ الثقافة الشعبية (يد في يد، الرمز النسوي، الزهور الزرقاء، الكلمات السحرية..). فيما يبرز الرمز عندالفنان الحسين السخون (يعيش ويشتغل بمكناس) كعنصر زخرفي (تعبيري وليس جماليًا) يتعاود ويتكرر داخل تشابيك خطية وأشرطة متوازية شبه متقايسة تسمها بعض النتوءات والتضاريس الضعيفة - Faibles reliefs تستقر داخل خيالات (سيلويت) أجساد آدمية تسكن أسفل اللوحة.. فيما تشغل خيوط متدلية مكتفة وبارزة (مثبتة بأسلوب التغرية) باقي فضاء اللوحة.. وكأنها حامل من حوامل صناعة الزرابي.. إنه تشابه ليس غريبا في شيء بالنظر إلى تأثر الفنان (منذ بواكيره الفنية) بوالدته التي كانت تنسج الزرابي وقت إقامتها بسد القنصرة قرب مكناس.

ونختم بالفنان محمد نبيلي (المزداد عام ١٩٥٢) الذي تظهر اللوحة عنده كعالم مفعم بأطياف ورموز ترابية ورملية تغطي مساحة السند. اللوحة وفقا لهذا التوظيف تغدو فضاء رمليا بامتياز يختزل في عمقه وسطحه آثار وبصمات ذات أصول بدائية تبحث عن جذورها.

هذا بالإضافة إلى تجارب صباغية أخرى اهتمت بالعلامات والرموز (وغيرها) ستكون الفرصة مواتية للحديث عنها في القادم إن شاء الله ◆

أحمد أفيلال

تعكس أعمال أحمد أفيلال التشكيلية والحفرية التأرجح بين صرامة التكوين الأكاديمي وشاعرية العفوية، ولا تخلو من التماعة فرح، وذرة قتامة أحيانا. أفيلال، لا يرسم أبدا بلون بل يعمد إلى خلط كل لون بآخر (كالأسود بالأزرق) حتى يتمكن من اللعب باللون على مستويات عدة: فاتح، داكن، بين بين... أفيلال يرسم بعنف ظاهر، يضغط على الموسى، على الفرشاة، يلامس اللوحة بعنف كأنما يصب مشاعره في ألوانه، يعود إلى الخلف، يتأمل عمله، يعود إليه فيواجهه بالألوان والمشاعر... يحرص على تسجيل الحركة في ثنايا عمله. فالحركة عنوان حياة العمل وانخراطه في الحداثة، ثم إنها تغني اللغة التشكيلية وتحدث مفعولها على المتلقي، وتخلق لديه الوهم الضروري للفت انتباهه... وهو عرض أعماله في طنجة وتطوان والدار البيضاء والعرائش وأصيلا وغيرها من المدن المغربية، بينما عرض أعماله، خارج بلده، في إسبانيا وأميركا.

عبدالعزيز جدير - المغرب

التشكيل في المغرب

الفنان أحمد أفيلال: التجريد هو حياتي الحقيقية

في البداية سألناه عن البداية فقال: «كل ما أذكره أني شرعت أرسم في ا لمنزل رسوما كالتي يرسمها الأطفال. لكن، ابتداء من سنة ١٩٦٣ بدأت بدراسة الرسم في المدرسة، كغيري من التلاميذ، ساعة واحدة في الأسبوع. وخلال السنة الدراسية ١٩٦٧ - ١٩٦٨ أفسح لي أحد الأساتذة المجال لدراسة الرسم، بالمجان، كتشجيع منه لي باعتباري متفوقا - حسب رأيه - وذلك ضمن ساعات إضافية، كان يعطيها للتلاميذ. وعلى يديه رسمت أولى المحاولات بألوان الكواش. لكن طردي من المدرسة، سنة ١٩٦٨، قطع أسباب التعلم في وجهي، فانخرطت في مجال التجارة (١٩٦٨ - ١٩٧١) أساعد الوالد، رحمه الله، الذي كان صاحب بقالة. وهناك، كنت استغل بعض الوقت لأرسم بأقلام الرصاص وأحيانا بالأقلام الملونة أو الكواش. لم يكن لدي وقت كاف للرسم لأنني كنت أهيئ نفسي لامتحانات البكالوريا... طيلة هذه الفترة لم يكن لي طموح في مجال الرسم بل كنت شغوفا بالشعر وأسعى جاهدا إلى أن أصبح شاعرا، تدل على ذلك عشرات المحاولات التي ما زلت أحتفظ بها حتى الآن. فشلت في التجارة والحصول على البكالوريا، طلقتهما طلاقا ثالثا، وفكرت في الوظيفة لحفظ ماء الوجه وضمان حق العيش. وفي سنة ١٩٧١ قررت اعتراض سبيل مباراة ولوج مدرسة المعلمين بتطوان. ذهبت إلى هناك وفي نيتي زيارة المدرسة الوطنية للفنون الجميلة. دخلت المدرسة، استفسرت عن سبل الالتحاق بها، وأنا أفكر في الانتماء إليها في حال عدم النجاح في الالتحاق بمدرسة المعلمين. استجاب القدر، اجتزت المباراة والتحقت بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة.

تعكس ألوان وإيحاءات لوحاتك الأولى أجواء رومانسية...

هي لوحات تنتمي إلى مراحل شتى... فلا تنس أن طفولتي سواء بالبادية أو بالمدينة كانت طفولة مغتصبة بكل معاني الكلمة. وما أزال متأثرا ببعض اللحظات المريرة التي عشتها والتي تؤثر فيّ كثيرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الوقت الراهن كلما تذكرتها... وكلما حاولت نسيان الماضي فشلت في مسعاي... وأحيانا أراوغ هذا الماضي السحيق ولكن اللحظة تسيطر علي أحيانا... أحيانا أغازل اللون وأبحث عن الجميل لأرضي بعض نزواتي. أما الآن فأستفز الناس بواسطة اللون والخط... ولا يهمني غير هذا.

أحيانا، أطرح السؤال وأحول الجواب عنه، وأحيانا، أتركه مفتوحا على كل الاحتمالات الفكرية والتأويلية. وهذا لا يعني أني كنت بعيدا عن أحلام الرومانسية. بل ما زلت أحن إليها وإن تغيرت المفاهيم ولغة اللون في أعمالي الأخيرة. وهذا ما جعلني أدخل في حوار مع ذاتي لأطور لغتي حسب المعطيات التي تتحدد باستمرار قصد إيجاد حل عن طريق هذه اللغة وذلك كعلاقات حضارية بين الشرق والغرب عن طريق حوار بصري... ألسنا نعيش حربا بصرية على مستوى الإشهار والعولمة؟

شملت دراستك في إسبانيا بالمدرسة العليا للفنون الجميلة، سان فرناندو بمدريد عدة تخصصات: الرسم، الجداريات، الحفر والميدالية، هل كان الأمر اختيارا ذاتيا مفكرا فيه، أم يعود إلى المدرسة التي كانت تقترح تلك التخصصات ضمن وحدات مقرراتها؟ إلى أي مدى تتكامل هذه التخصصات وتغني تجربة الفنان وتوسع آفاق عمله؟

لقد سبب لي الطرد من المدرسة، في وقت سابق في المغرب، عقدة كنت أسعى إلى التخلص منها وإعادة توازني النفسي. ظللت أرسم وأكتب باستمرار إذ بقيت على جوعي للمعرفة. ولما سنحت الفرصة، فكرت في إشباع نهمي فحضرت ثلاثة تخصصات في أربع سنوات. قد تبدو مدة وجيزة، لكنني لم أكن أغادر المدرسة إلا نادرا، أذهب إليها الساعة الثامنة صباحا وأغادرها السابعة مساء، عدا يومي السبت والأحد. أنهيت دراستي سنة ١٩٧٦ بالحصول على الأستاذية Profesorado وكان بإمكاني العودة إلى المغرب والانخراط في الوظيفة، لكن شغفي بالمعرفة منعني من ذلك، فسجلت اسمي بشعبة تخصص الحفر. كنت أدرس هذا التخصص مساء (وقت فراغ)، وبعد الحصول على درجة الأستاذية في الرسم الزيتي، سجلت اسمي بشعب أخرى أدرسها وفق نظام الساعات وهي: شعبة ترميم اللوحات القديمة، شعبة الميدالية أو الحفر البارز، شعبة الجداريات.

وهكذا عمقت دراستي في تخصصات عدة بمحض إرادتي ما دمت حصلت على درجة الأستاذية وأنهيت دراسة مقررات تلك التخصصات، وقد أفادتني هذه التخصصات كثيرا من حيث الجانب التقني. فالألوان الزيتية أهيئها في منزلي وكذلك أنواع الفرش، ولا أسعى إلى الحصول عليها من الخارج، وأستغلها في لوحاتي الزيتية، كما استغل تقنيات أخرى أخذت من تخصصات لا علاقة لها بتقنية الزيت وأعمد إلى المزج بينها.

من يتابع ممارستك التشكيلية يلاحظ أنها كانت مطبوعة بالتأثير الإسباني (تابييس، كويا...) ثم سعيت إلى التخلص منه عبر الانغماس في الواقع المغربي (الشعوذة، الحرز) والعودة إلى التراث.

كانت بداية الاحتكاك بتابييس سنة ١٩٧٦ لكن كويا بقي تأثيره سحابة صيف. فقد بدأت مواجهة المواد وعدم الخوف منها عبر مشاهدة أعمال تابييس. وازدادت هذه التجربة وابتعدت، في الوقت ذاته، عنه حسب تطور الرؤيا التشكيلية والقناعات العامة، حيث كنت أحاول دراسة الألوان انطلاقا من الآية الكريمة «إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين». هذا التأثير سيبلغ مداه الأقصى عندما ألتفت نحو الخوض في دراسة الشعر العربي. ثم إن هذه المرحلة ستليها أخرى خاصة

ألوان على الجريدة

بدراسة الشكل، وسيسهم ضياء العزاوي في حل هذه المشكلة من خلال المعرض الذي أقامه بطنجة. إني تأثرت برسامين كثيرين وتابييس واحد منهم.. وهو نبهني إلى فكرة الجدار، وزودني شاكر حسن بما جعلني أكتب بحث الإجازة مستوحيا كتابات ورسومات الجدار، الأمر الذي جعلني أمزج ما بين ثقافة الكتاب وثقافة العصر. ويتجلى ذلك أيضا في أني أوظف أرقام الخط والأرقام والجداول التراثية التي تدخل في حساب الحرز. وقد تعمق شغفي بعناصر التراث هذه عندما كنت أنجز بحثا مشتركا مع صديقي الدكتور السعودي عبدالحليم رضوي بعنوان «تطور الخط العربي جماليا». ولعل اهتمامي بالحرز يعود إلى انتمائي إلى أسرة تؤمن بأثره، ورغبتي في دراسة علاقة الحرز بالعقلية المغربية. والحرف العربي جزء من هذا الحرز أيضا. قمت بالاشتغال على كل هذه العناصر وأنا تحت تأثير نظرية البعد الواحد لشاكر حسن آل سعيد.

إن علاقتي بالتراث، في بعده الديني واشتغالي عليه، نابعة من علاقتي بالقرآن الكريم كمرجع أساس... في الستينيات، كان أستاذ الأدب العربي يشرح لنا كيفية استغلال التراث في الأدب العربي. كانت الفترة مرحلة غليان سياسي في الوطن العربي. وكنت شغوفا بكتابة الشعر وقراءته، وكان شاعري المفضل هو السياب فقررت العودة إلى التراث لأؤسس العمل ببعض الغموض وأضفي عليه مسحة من المواجهة الخطابية لأني، كما تعلم، أتعمد الغموض أحيانا، وأوظف بعض المفاهيم لمساعدة المتلقي على قراءة العمل الذي أحرص على بقائه مفتوحا على كل التأويلات. وهكذا اشتغلت على صورة الكهف والأرقام وتساءلت عن الوضع العربي الراهن من خلالها وتعمدت الخطأ في جمع الأعداد (٤ + ١ =١٠). فقد اشتغلت على الأرقام وفق مفهوم سياسي وسوسيولوجي...

لنعد إلى استغلال المفاهيم المستمدة من القرآن الكريم ومن الشعر العربي.

قلت إني ولدت وترعرعت في البادية، ودرست بالكتّاب فيها أيضا ثم انتقلت للعيش بالمدينة التي علمتني كثيرا من الخداع والنفاق وأغنت تجربتي الحياتية... وكانت دراستي تقليدية وعصرية. وتوظيفي للنص القرآني نابع من دراستي تلك، علاوة على أني أقرأ وأحاول الاستفادة منه تشكيليا لصياغة قضايا دينية بمفاهيم تشكيلية. ولما انتبهت إلى الحرز - وأنا بمدريد - انتبهت أيضا إلى الكتب التراثية وإمكان استغلال مضامينها، من ذلك استغلال جمل منها بعينها وتحوير أخرى لجعلها عناوين لبعض الأعمال (مثلا: فصل في معرفة العاشق والمعشوق). وهناك طرحت على بعض الأسئلة المتعلقة بهوية الفن العربي وخصائصها مما دفعني إلى الاشتغال على الحرز كجانب يتعلق بالهوية وبالكتابة العربية. وبعد رجوعي إلى المغرب وعثوري على كتاب يطرح قضية الألوان في القرآن يممت اهتمامي نحو رؤيا مغايرة، تحت تأثير القرآن، واستنتجت أن الإعجاز في القرآن لا ينحصر في البلاغة (أو النظم بعبارة عبدالقاهر الجرجاني) بل في الرؤيا التشكيلية أيضا. وقد لفتت انتباهي الآية الكريمة «إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين». وفي رأيي تفوق هذه الآية النظريات الغربية وخصوصا ما ورد عند التأثريين، خاصة عندما ننظر للمعادلة من زاوية مفهوم اللون الأصفر وكيف يصبح فاقعا وهو ما يمكنني من اللعب بنظر المتلقي ليصبح مسرورا. وهذا يتوقف على قدرة الرسام المتمرس ليحقق المعادلة اللونية.

اختيارك الرسم في ظل الاتجاه التجريدي كيف يمكن تفسيره؟ وكيف يسعفك التجريد في إنتاج المعنى (الدلالة) في اللوحة، خاصة أن التجريد في الغرب ظهر نتيجة طبيعة الحياة وتعقدها مما أوجب نشوء اتجاهات أدبية ومدارس فنية جديدة؟

طيلة دراستي للفنون بتطوان ومدريد وأنا أدرس التشخيص دراسة أكاديمية بكل مفاهيمها، ابتداء من دراسة الطبيعة الصامتة إلى دراسة الجسم العاري ودراسة التشريح مع الرسم المتحرك. وفي سنة ١٩٧٤ فشلت في رسم موضوع تجريدي حول مدينة تطوان وذلك عندما طلب منا الأستاذ رسم موضوع من اختيارنا بطريقة تجريدية. أحسست لحظتها أني لم أستطع أن أقول كل ما كنت أريد قوله. أنهيت دراستي بتطوان ورحلت إلى إسبانيا لمتابعة الدراسة وأنا أحس أني لا أعرف شيئا عن التشخيص والتجريد (مثلما أحس هشام شرابي بالفراغ لما أراد التهيؤ للدراسة بعد حصوله على درجة علمية، كما يروي ذلك في «الجمر والرماد» ولا أستطيع التعبير عما بداخلي... كنت أحاول التعبير بالريشة بدل القلم عن مشاعري وأنا أعيش في بلد يختلف تماما عن بلدي... كيف أعبر عن الغربة؟ ولم تبق إلا الذكريات. والثقافة مغايرة. ما موقفي من عدة قضايا؟ المورو، المسيرة الخضراء، جنوب لبنان... كنت أرغب في التعبير بطريقة مغايرة، بعيدة عن لغة الإشهار واللغة المباشرة، قريبة من لغة الغوص نحو الأعماق. أنا الذي تعودت الملاحظة بدل الحديث، فولجت باب الشعوذة لأطرح تحليلا سوسيولوجيا للفكر الشعبي بالمغرب، ولتناول قضايا سياسية. أليست السياسة لعبا من بين ألعاب أخرى؟ ألا تلعب الشعوذة دورا مهما في حياة المغربي؟ ألا تمكنني من التعبير عن أحد الجوانب الخفية في الحياة؟ وهكذا شرعت أبدي بعض الآراء عن طريق التجريد الذي يمنحني حرية أكبر للتعبير، ويتطلب من المتلقي جهدا في القراءة والتأويل وبذلك أدعوه إلى نوع من الاجتهاد، دون ملل أو وجل ودون مجاملات أو نزعة تبسيطية. فاللوحة التجريدية هي حياتي الحقيقية، والفرق عندي بين التعبير التشخيصي والتجريدي يكمن في أنني أكون في الأول مهتما بدراسة الأشكال والظلال حسب المقاييس الأكاديمية ونقل الموضوع المدروس بطريقة مباشرة مع قليل من التحوير إلى أن دعت الضرورة إلى ذلك، بينما في التجريد أشعر بالراحة وأكون أكثر حرية في التعبير عن أفكاري، التي قد تكون عفوية ثم تتحول موضوعا. وإن كنت انطلقت من لا شيء. فهي عفوية مقنعة تفسح في المجال لمكبوتاتي التي أسعى إلى تحويلها إلى عناصر مكملة للموضوع ومثرية له، وذلك بعد أن أخضعها للاختيار. وأؤكد أن اللون في أعمالي ليس له مفهوم محدد، فاللون الأحمر مثلا يكون لون الدم أو لون قرنفلة أو أحمر الشفاه على شفتي امرأة... فالأهم عندي هو خلط اللون بعناية فائقة وجعله قابلا لكل التأويلات، والأهم أيضا هو خلق حوار بين المشاهد واللوحة. إنها معركة حقيقية أفتعلها، وأراها شبيهة بما يقوم به لاعب كرة القدم الذي يتحرك داخل الملعب ويترك المتفرجين مشدوهين، فأنا ألعب على السند وأترك الناس يتحدثون ويؤولون، كل يلعب في حدود فضائه وفق المعطيات والمفاهيم. ولا أريد للوحاتي أن تبقى أعمالا تزيينية بل أريد لها أن تدخل في عمق صراع اللغة البصرية.

في تجربتك التشكيلية مرحلة اشتغلت فيها على الجريدة كسند، ما وظيفة ذلك السند؟ ما الدلالات التي يضيفها إلى دلالات العمل، الألوان...؟

في أثناء دراستي بإسبانيا وخاصة خلال مرحلة مدريد، حيث كنت متعطشا جدا لإغناء معارفي الفنية وتطوير لغتي التشكيلية، سعيت إلى الإكثار من مشاهدة المعارض وزيارة المتاحف. كنت أشاهد أكثر مما أقرأ. وخلال تلك الفترة، شاهدت أعمالا مرسومة على الجريدة لتابييس فأعجبتني الفكرة لأنها تزاوج بين الإخبار والتحريض في الآن ذاته.

أليست الجريدة مصدرا للخبر؟ كنت أتوصل بالجرائد، هناك، عن طريق الإخوة العرب، فانغمست في الحياة السياسية غير الرسمية. كانت الحرب في لبنان، وكانت المسيرة الخضراء في المغرب... وكنت أعيش غربتي مثقلا بهمومي، راغبا في معرفة ما يدور في الساحة العربية. فكان لا بد من التعامل مع الجريدة كأخبار وأبدي رأيي ثم أوصله إلى غيري.

وهناك، ولأول مرة في حياتي، جربت طبع الأعمال الحفرية على الجريدة. لكنني سأعتمد الجريدة كسند بشكل متواتر أوائل الثمانينيات تحت تأثير قصيدة «مديح الظل العالي» لمحمود درويش، وكنت أسمع هذا الصناجة يقرأ نصه مسجلا على شريط ◆

http://www.hotfnoon.org

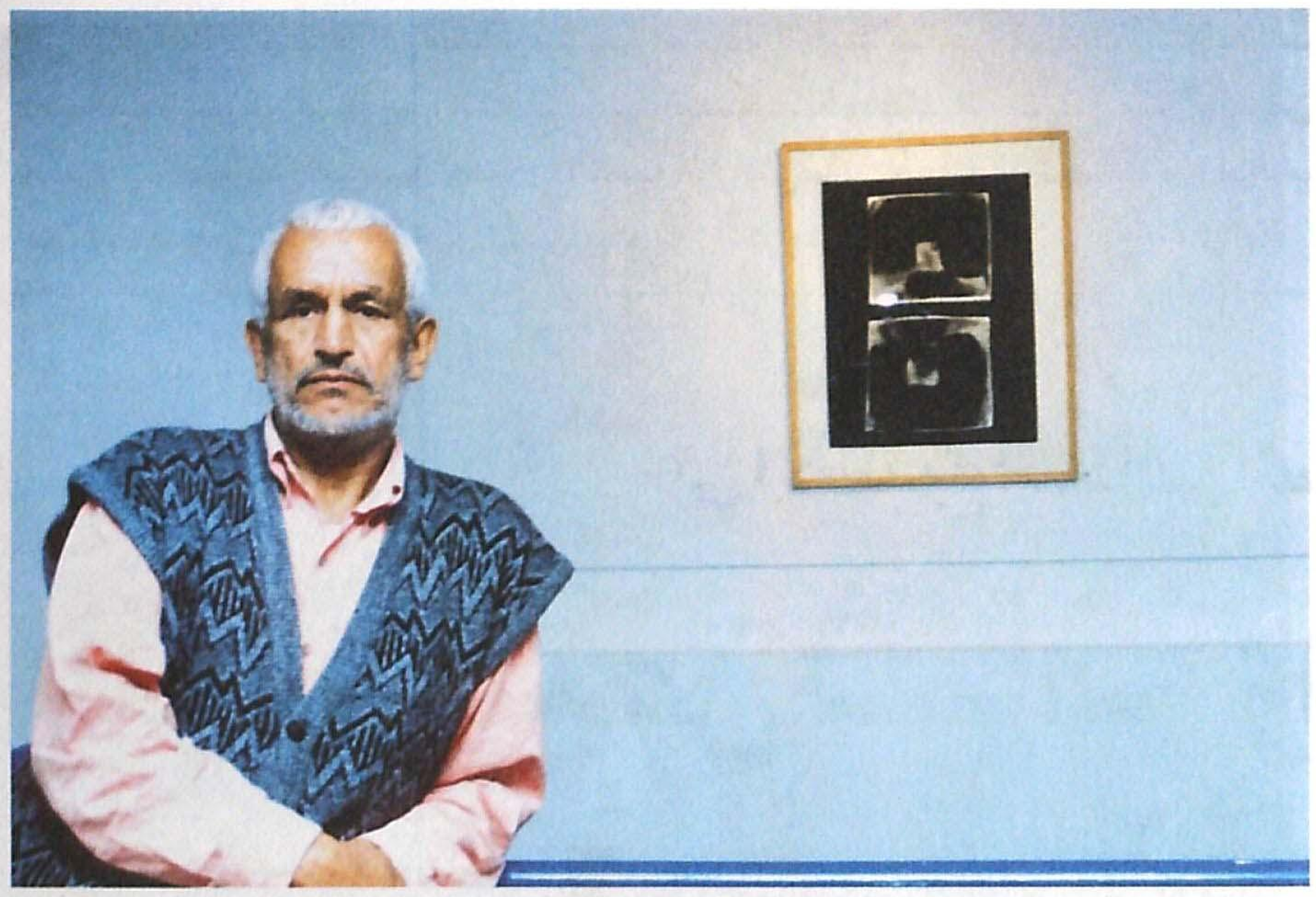
يستعرض هذا الموقع الجمال والمتعة في الفنون الجميلة في الحياة الانسانية.

بوشعيب هبولي فنان تشكيلي معروف ببحثه الدائب ومشروعه الفني الذي يرسم مسارا مغربيا متميزا. إنه الباحث المجدد المطور لأدواته ورؤيته للعالم، استطاع أن ينحت اسمه التشكيلي في سجل التاريخ المغربي المعاصر بتأسيسه تجربة خاصة وطريقا متميزا.

شكيب عبدالحميد - المغرب

التشكيل في المغرب

الفنان بوشعيب هبولي:



بوشعيب هبولي

الحركة التشكيلية المغربية لا تواكب العصر

في البداية سألناه عن مشروعه في المحطة الآتية.. فقال:

الآن أشتغل على مواضيع كلاسيكية بطريقتي الخاصة وبصيغ جديدة من مناظر ووجوه وطبيعة ميتة. والصياغة تغيرت على مستوى السند والمواد.

فأنا أجرب جميع أشكال الصباغة وكل «سائل» ممكن أن أنجز به عملا أتعامل معه وكذلك جميع أنواع الورق.

وما رأيك في الفنانين من دون مشروع؟

هؤلاء يبحثون عن أنفسهم وعن طريقهم وستأتيهم فترة النضج وهي غالبا ما تأتي في فترة متأخرة من العمر ليكون لهم مشروع.

وهناك العديد من يستغرقون في البحث من دون جدوى ومن دون أي إضافة، لأن المبدع الحقيقي نادر.

لا بد من علاقة تربط بين الفنان والعالم الخارجي سواء علاقة تأثر أو مهادنة فما علاقة هبولي الفنان مع العالم الخارجي؟

أولا: ليس هناك الفنان والإنسان، فالفنان إنسان وأنا لا أفرق بينهما. إذن على الفنان أن ينصهر في المجتمع لا أن يعيش في برج عاجي أو على الهامش وكأن هناك مسافة تفصل بينهما.

وبالطبع علاقتي بالعالم الخارجي علاقة انتقادية وعلى سبيل المثال نأخذ المدينة كفضاء خصب للفنان كي يقيم علاقته، ورؤيته للأشياء، فالمدينة يلزمها الترميم والمحافظة على خصوصيتها، خصوصا مع اضمحلال المعالم الحضارية، والفنان عليه أن يرى الجانب الجمالي الذي يجب أن تكون عليه المدينة، أن يشاهد الأحياء والناس وحتى الأزبال المتراكمة، كل هذه الأشياء على الفنان أن يكون واعيا بها لأن جمالية المكان هي على عاتق الكل وبالدرجة الأولى الفنان.

الحمامة كانت في الستينيات ولم تعد هي «التيمة» الأساسية لأنه يجب أن يفرق المتلقي بين اللوحة والتخطيطات التي أنجزها للمجلات والجرائد.

الحمامة ما زالت حاضرة في التخطيطات لكن اللوحات خاضت غمار تجارب ومواضيع متعددة، وفي الثمانينيات كانت تجربة «البصمة». أما استعمال الحمامة كالرمز فأنا لا تهمني الرموز المستهلكة «كالحمامة رمز السلام» مثلا بل تأخذ عندي اتجاهات متعددة ولا أسجنها في دلالة واحدة أو قراءة أحادية.

هل هناك تواصل بين المشرق والمغرب؟

الفنانون المغاربة ذوو اتجاه غربي ولا علاقة لهم بالمشرق بتاتا إلى حدود أواخر السبعينيات حيث بدأ بعض العراقيين يعرضون هنا.

وكذلك موسم أصيلة الثقافي الذي استدعى فنانين مشارقة. أما من قبل فهناك قطيعة بين المغرب والمشرق والسبب راجع إلى كون البعض يعتقد أنه لا يكتسب مصداقيته إلا إذا عرض في الغرب ومنهم من يبحث عن قاعات للعرض في فرنسا وبلجيكا ليثبت مكانته.

طرحت موضوعا مهما تنفي فيه وجود «نقد» تشكيلي في الساحة المغربية بل فقط نقد انطباعي أدبي يتمثل في خواطر تحوم حول الأعمال الفنية... نريد توضيحا أكثر.

هناك فقط اجتهادات أدبية والبعض - وهم أقلية - لهم كتابة تشكيلية نظرا لعلاقتهم بالميدان الفني ورصيدهم المعرفي. أما الناقد فعليه أن يكون ملما بتاريخ الفن كي يستطيع تفكيك اللوحة ومعرفة الاتجاهات الفنية، وأن يكون محيطا بالفن التشكيلي عامة ويغوص في معرفة كنه التراث الفني، أما الاجتهادات فهي لا تكفي لكي نؤسس نقدا تشكيليا، بل لا بد من تكوين علم للناقد حتى يستطيع أن يقف على مسيرة التشكيل المغربي.

طرحت شعار «لا للأسلوب فقط التشكيل والتشكيل وحده فهل هذا يعني أنك تريد تحطيم خطك السابق أم ماذا؟

أعني أنني لا أريد أن أصنف في نمط معين يتكرر كل مرة لأن اجترار الأسلوب دون تغيير ليس علامة تميز المبدع ونضجه، التشكيل هو الانتقال من مرحلة إلى مرحلة دون أي مركب نقص مع الاحتفاظ بالروح أو البصمة التي اشتغل عليها الفنان.

إن الأشكال والنماذج ليست من خصوصية فرد واحد أو جماعة ومع الأسف تكونت عقدة لدى بعض التشكيليين المغاربة الذين ظنوا أن هذا الشكل لغط ولا يمكن الاقتراب منه.

ما السبيل لإيجاد مدرسة مغربية تشكيلية؟

السبيل هو البحث عن خصوصية في الأسلوب وفي المضامين والبحث الصرف والعمل اليومي الدؤوب مع مراعاة التغييرات ومواكبة العصر والنظر إلى الواقع وقراءته بعين عالمة. أما المغاربة فينجزون أعمالا بعين غربية.

والدراسة الأكاديمية؟

ضرورية مع الاشتغال المكثف، أما الاعتماد على الدراسة وحدها فيجعل التجربة محدودة وضيقة وتضع الفنان في مأزق الاستهلاك والتجارة وركوب موجة النموذج الفولكلوري واستنساخ اللوحات الاستشراقية تحت غطاء التعامل مع التراث.

وماذا عن تجربة الزين محمد الذي زاوج بين الرقص والصباغة؟

تجربة فريدة في المغرب، تفيد الفنان في مساره ويجب البحث عن صيغ أخرى لإغناء التجربة. فهذه الظاهرة موجودة في المغرب، تستعمل بشتى الوسائل وتغني جميع الاتجاهات الفنية.

قضية إنجاز الأغلفة!

هي فن قائم بذاته والذي لا يمارس فن الغرافيك لن يتوفق في إنجاز الغلاف وأغلبية الناشرين يعتمدون على «الغلاف اللوحة» ربما لكثرة المطبوعات ولكن هناك ظاهرة أخرى يجب الانتباه لها ألا وهي إنجاز أغلفة عن طريق الكمبيوتر فغالبا ما تكون التجربة فاشلة وغير صادقة، لأن مستعمل الكمبيوتر يلزمه التكوين الفني.

الحركة التشكيلية المغربية.

لقد شاخت وأتت على النهاية برغم الحركة على الساحة وكثرة المعارض والتظاهرات، لأنها أصبحت «كلاسيكية» ولا تواكب التطور والعصر، يجب البحث عن صيغ وأنماط جديدة مع إعطاء كامل الحرية للفنان لتبعث فيه روح التجديد والمعاصرة ◆

اللون الحاضر الأول في اللوحة

ملامح لونية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في إطار التواصل الثقافي العربي وضمن أنشطة الكويت عاصمة الثقافة العربية، استضافت الكويت في الفترة من ٨ إلى ١٣ سبتمبر الماضي الأسبوع الثقافي السوداني، الذي تضمن أنشطة فنية وثقافية متنوعة، مثل معرض الفن التشكيلي ومحاضرات ثقافية وأمسيات شعرية، وعروضا للفرقة القومية للفنون الشعبية، والتي تأتي جميعها كمساهمة إيجابية وفعالة لتعميق التواصل الفني «العربي- العربي»، ولتجسيد عمق أواصر الأخوة التي تجمع بين الكويت والسودان.

الكويت- محمود حربي

في الأسبوع الثقافي السوداني

النيل يفيض ثقافة وفنا في الكويت

من عروض الفرقة القومية للفنون الشعبية

وقع وزير الإعلام ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الشيخ أحمد الفهد مع وزير الثقافة والسياحة في السودان عبد الباسط عبدالماجد على مذكرة التفاهم الثقافي والفني بين الكويت والسودان وذلك خلال أنشطة الأسبوع الثقافي السوداني الذي أقيم في الكويت خلال الفترة (٨-١٣) سبتمبر الماضي ضمن احتفالية الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية.

وقد نصت مذكرة التفاهم في جانبها الفني على إقامة المعارض التشكيلية وتبادل الزيارات بين البلدين، وتبادل الخبرات في مجال الإخراج المسرحي وتبادل عروض فرق الفنون الموسيقية والشعبية والاستعراضية إضافة إلى التعاون في مجالات الثقافة والفنون والآداب بشكل عام.

وكانت أنشطة الأسبوع قد بدأت مساء السبت ٨ سبتمبر بمسرح الدسمة بكلمة للأستاذ عبدالهادي نافل العجمي الأمين العام للمجلس الوطني بالإنابة قال فيها: «عندما تستضيف الكويت الأسبوع الثقافي السوداني فإننا ندرك أن هذا الحدث الثقافي والفني المهم يجسد عمق أواصر الأخوة التي جمعت بين شعبينا الشقيقين فضلا عن كونه مساهمة إيجابية في تعميق التواصل العربي - العربي.

وأشار العجمي إلى أن الكثيرين من أبناء العرب عرفوا الكويت ثقافيا قبل أن يعرفوها سياسيا واقتصاديا.

من جانبه أكد وزير الثقافة السوداني أن اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية هو تكريم واعتراف من أبناء الأمة العربية بذلك الدور الرائد الذي ظلت تقوم به في التواصل الحضاري بين الشعوب العربية.

وقال: نحن في السودان بصفة خاصة نذكر للكويت بالتقدير والإعزاز إسهامها في نشر الثقافة فقد فتحت للخرطوم التي تقرأ آفاقا أرحب لتحقيق مبتغاها في الإطلالة والنهل من حدائق الثقافة العربية والعالمية.

الفرقة الشعبية

وبعد ذلك بدأت الفعالية الأولى في أنشطة الأسبوع الثقافي حيث قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية السودانية عروضها الشعبية المميزة التي غطت جغرافية السودان شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، عربا وأفارقة.

بدأت العروض برقصة (الكمبلا) وهي رقصة من الرقصات الشهيرة في جبال النوبة ويرتدي الراقصون قرون الثيران كرمز للقوة والشجاعة وتقدم في مواسم الحصاد والأفراح، وكانت إيقاعات الأقدام عاملا مهما في انسجام الحركة.

> "المعرض التشكيلي بانوراما لأعمال اثنين من أشهر الفنانين التشكيليين، راشد دياب الذي يتميز أسلوبه ببروز روح الوحدة داخل أعماله وأحمد عبدالعال الذي تعتمد لوحاته على جماليات الحضارة الإسلامية"

الرقصة الثانية من شرق السودان وتسمى (كسد) وهي تعود إلى قبائل بني عامر وتعرف برقصة السيف والدرقة، ومن الشرق إلى الجنوب حيث قدمت الفرقة رقصة (بالمبومي) التي تتميز بها قبائل الزاندي في المناطق الاستوائية، وتستخدم آلات العزف التي تسمى (البالمبو). والعمل الذي قُدم يدعو إلى المحبة والسلام والحركة سريعة والإيقاعات عالية.

وقدمت الفرقة كذلك «رقصة تعايعشة»، وهي قادمة من إقليم دارفور وتتميز بالأداء الحركي، وكذلك رقصة «الحوازمة» من كردفان وهي تؤدى في الليالي المقمرة وتعتمد على إيقاعات الأرجل مع التصفيق.

ومن الشمال قدمت الفرقة رقصة (حلفا) وهي رقصة جماعية يتبارى فيها الشباب والشابات في المناسبات الاجتماعية.

ومن الشمال إلى جبال النوبة مرة أخرى حيث قدمت الفرقة رقصة الصراع وهي رقصة شهيرة تُقدم في موسم الحصاد، وتتسابق القرى في حفل سنوي يقام في المناسبات الوطنية.

ومن الصراع إلى النحل حيث قدمت الفرقة رقصة (نحلة) وتقوم الراقصات بدور أسراب النحل التي تتجمع حول الملكة.

وإلى أعالي النيل حيث قدمت الفرقة رقصة (الشلك) وهي رقصة غنية بالإيقاعات والأغاني الجماعية وكانت جلود النمور هي الرداء المميز لراقصي الفرقة في معاركهم التي تعبر عن القوة والشجاعة.

ومن الجنوب إلى وسط السودان حيث قدمت الفرقة رقصة «الرقبة»، وهي رقصة معبرة وهي من أشهر الرقصات التي تعكس الإيقاع السوداني المميز وهي رقصة شهيرة في غالبية مناطق السودان وتؤدى في الزواج والأفراح.

الألوان الزاهية في ملابس الفرقة عكست المعاني الجميلة من الأبيض الذي يشير إلى السلام إلى الأحمر الذي يدل على الكرامة إلى الأصفر الذي يشير إلى الحصاد.

الحفل الغنائي

ثلاثة من فناني السودان قدموا مجموعة من الأغاني السودانية الجميلة في أمسيتين امتلأت خلالهما صالة مسرح الدسمة حتى آخرها بالجمهور الذي حضر هذه اللقاءات الفنية الجميلة.

الفنان كمال إبراهيم (ترباس) قدم وصلته الغنائية التي بدأها بأغنية «ما تهتم للأيام»، «وأظلم من ظلم»، وجني العنبة» واختتم المجموعة بأغنية «عيني ما تبكي».

الفنان محمد ميرغني قدم مجموعة من الأغنيات المميزة منها «عاطفة وحنان»، «وعيونك والريدة»، «وما قلنا لك»، واختتم بأغنية «اشتقت لك».

الفنان عبدالقادر سالم قدم أغاني الريدة، ونجوم الليل، النوم جافاني، عابر سكة.

الفرقة الموسيقية قادها محمد عبدالله محمدي، وذلك في الليلة الأولى وكذلك الليلة الختامية التي امتزج فيها الغناء مع عرض الفرقة القومية للفنون الشعبية.

الفنون التشكيلية

على غير العادة لم يفتتح المعرض بقص الشريط، لكن البداية كانت دخول بعض الراقصين والراقصات من الفرقة الشعبية بالطبول والأغاني الشعبية الجميلة وقدمت فاصلا

http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أعمال الفنان راشد دياب

من أعمال الفنان راشد دياب

غنائيا استمر لمدة نصف ساعة وشارك في هذه الرقصات الوطنية وزير الثقافة السوداني وأعضاء الوفد وعدد من الدبلوماسيين العرب المعتمدين لدى دولة الكويت.

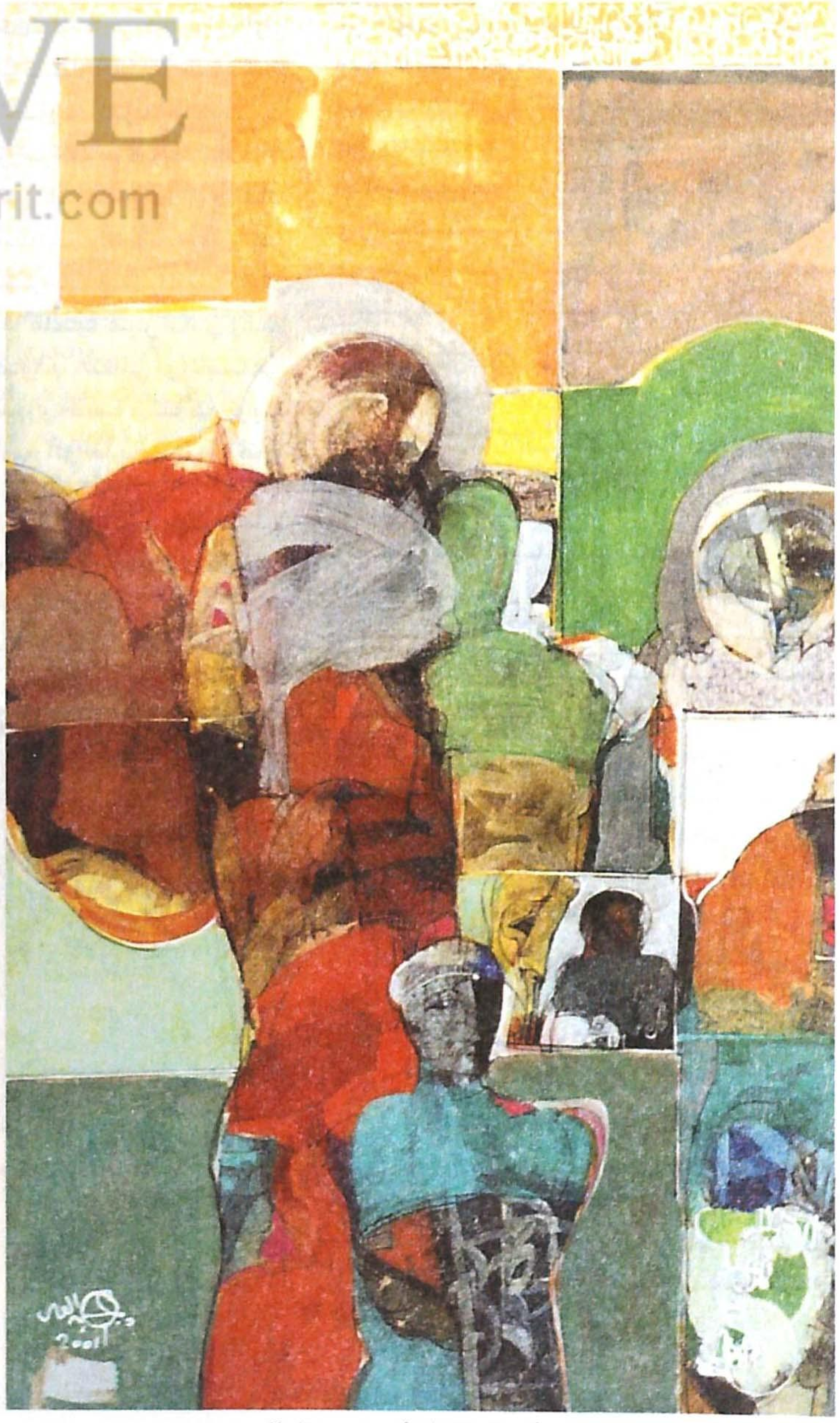
المعرض التشكيلي عبارة عن بانوراما لأعمال اثنين من أشهر الفنانين التشكيليين في السودان هما الفنان الدكتور أحمد عبدالعال، والفنان الدكتور راشد دياب.

أعمال الدكتور أحمد عبدالعال تعتمد على جماليات الحضارة الإسلامية، وكانت أساس المدرسة الفنية التي أسسها وهي مدرسة الواحد التي ظهرت العام ١٩٨٩.

وتهدف هذه المدرسة إلى الدعوة لتأسيس مذهب جمالي جديد يستفيد من الإمكانات الجمالية للحضارة الإسلامية وتجربتها التاريخية، والتي امتدت عبر بيئات طبيعية وأمزجة قومية مختلفة مفضية إلى ضمير جمالي منسجم، ويظهر هذا الاتجاه جليا في اللوحات التي تعكس هذا المذهب مثل «معتقدات سودانية، هدية دعباء، سلام عليك في الراحلين، شهود جديد، كل النذور هنا، أحاديث في نهاية القرن».

وإضافة إلى هذا الزخم الهائل الذي عكس أسلوب مدرسة عبدالعال الفنية، فقد قدم بعض اللوحات التجريدية التي بدت كمجموعة قصصية تناثرت فصولها بين الإطارات المعلقة على الجدران مثل: عشاق وحكايات، ساعة التلفت، ليتني أراك، في أول الغسق، أحاديث جديدة.

لقد عكست لوحات الفنان عبدالعال حالات إنسانية يومية عايشها في المجتمع المتدين الذي أخذ من التصوف منهجا وطاف بالمشاهد في أجواء روحانية، وهو من رواد الحركة التشكيلية في السودان وأقام أربعة وعشرين معرضا فرديا في مختلف دول العالم، وله العديد من الجداريات في القصور والمراكز المهمة سواء في الخرطوم أم في الخارج.



من أعمال الفنان أحمد عبدالعال

الدكتور راشد دياب تميز أسلوبه بجماليات التكنيك وبروز الروح الواحدة داخل أعماله الفنية، وبداية من اللوحة الأولى تجد نفسك منجذبا إلى اللوحات الأخرى فقد استطاع بأسلوبه العميق أن يخترق ذاكرة المتلقي ويرى المعاناة والألم التي يعيشها الإنسان العربي مجسدة بين الخطوط المتداخلة والألوان المختلفة.

يعتمد الفنان راشد دياب على الأسلوب المرحلي فهناك أكثر من مرحلة تعكسها اللوحة وتبدو المتناقضات التي تغلغلت في حياتنا الأكثر غرابة ، وظهرت هذه المفاهيم في لوحات مثل «عودة النيل الأزرق»، وصدى الماضي، زمان الآخر والتي عكست روحا رومانسية حالمة يغلب عليها الحنين إلى الماضي مُغلفة بقيم الحب ومعاني النقاء والقوة.

في الجانب الآخر ظهرت بعض اللوحات السريالية التي عكست العجز الذي يعيشه الإنسان العربي إزاء ما يحيط به من هموم وأوجاع ومآس.

لقد عكست لوحات الفنان راشد دياب نزعة تجديدية اعتمدت على خلط الذاتي بالعام مع ترك الفضاء الواسع مجالا لإحداث التوازن الذهني مع الإيقاعات اللونية والزخرفات القليلة.

قدم راشد دياب ثمانية عشر معرضا فرديا، وشارك في ثلاثة عشر معرضا جماعيا، ولوحاته يقتنيها العديد من المتاحف والمكتبات الوطنية في السودان والدول العربية والخارج.

> **قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية عروضا متميزة غطت جغرافية السودان شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، وعكست ألوان أزياء الفرقة الزاهية معاني الرقصات الجميلة**

ولأن الأسبوع الثقافي السوداني عكس فيضان النيل القادم إلى الكويت ليس بالماء والطمي مصدر الخصوبة، لكن بالثقافة والفنون شعرا وأدبا وتشكيلا وغناء وفنونا شعبية، فقد عاشت الكويت مع إبداعات سودانية متميزة، فقد قدم ثلاثة من شعراء السودان مختارات أمتعت محبي الشعر في الكويت وهم الشاعر الكبير الهادي آدم الذي غنت له كوكب الشرق أم كلثوم «أغدا ألقاك»، والشاعر خالد فتح الرحمن، والشاعرة روضة الحاج.

في الإطار الثقافي قدم الدكتور حسن مكي عميد مركز البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة الخرطوم محاضرة بعنوان «السودان الجديد بين حوار العروبة والانتماء لأفريقيا» رؤية تحليلية.

المحاضرة الثانية قدمها الدكتور عون الشريف قاسم بعنوان «الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا التحديات وآفاق المستقبل».

وعلى هامش الأسبوع نظم المجلس الوطني بالتعاون مع اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين زيارة للوزير السوداني لمقر اللجنة لمتابعة مأساة الأسرى في السجون العراقية، وقاد الوزير في ختام الزيارة قضية الأسرى تلامس ضمير كل مسلم ◆

www.kuwaitculture.org

الموقع الرسمي لاحتفالية الكويت كعاصمة ثقافية.

تحت رعاية وزير الإعلام الشيخ أحمد الفهد، افتتح د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ندوة «آخر المكتشفات الأثرية في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية»، التي بدأت أعمالها في الرابع من أكتوبر الماضي، واستمرت ثلاثة أيام، وقدم خلالها ١١ بحثا عن آخر تلك المكتشفات، كما صاحبها معرض صور يوثق أبحاث الندوة العلمية، التي جاءت تنفيذا لقرار وزراء الثقافة الخليجيين بمناسبة احتفالات الكويت بكونها عاصمة العرب الثقافية لعام ٢٠٠١.

الكويت - الحسيني البجلاتي

الرميحي والراشد وسفيرا سلطنة عُمان واليمن في افتتاح المعرض

ندوة آخر المكتشفات الأثرية:

تأكيد الوحدة الحضارية لدول مجلس التعاون

نقل د. محمد الرميحي في كلمته تحيات معالي وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الشيخ أحمد فهد الأحمد الصباح، وتمنياته للمشاركين في الندوة الخروج من أبحاثها ومناقشاتها بنتائج وأفكار تلقي الضوء على تاريخنا، وتغني معرفتنا بجذور الهوية الإثنية والسسيولوجية والسياسية لمنطقتنا.

وقال «اسمحوا لي أن أعبر عن سعادة دولة الكويت بأن تستضيف الملتقى الأول على هذا المستوى، وذلك بحكم أن انعقاده يصادف احتفالات اختيارها عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١، فأهلا بكم مجدداً في هذه العاصمة التي تزداد ثقافة وعلماً بوجودكم وبندوتكم هذه».

وقال د. الرميحي: «عندما قرر الوزراء المعنيون بالثقافة في دول مجلس التعاون خلال اجتماعهم في الرياض قبل عام الموافقة على عقد مثل هذا الملتقى وبشكل دوري كل عامين بناء على توصية وكلاء الوزارات المعنية، فإنهم ترجموا بذلك رغبة متزايدة منذ بضع سنوات لوضع المكتشفات الأثرية في دولنا في سياقها العلمي السليم، توخيًا لتبادل المعلومات حول آخر ما توصلت إليه عمليات التنقيب في المواقع الأثرية المعروفة من قبلنا حتى الآن».

وأضاف «إن التواصل بين الأبحاث والباحثين على هذا الصعيد يؤدي، من دون أدنى شك، إلى رؤية أكثر شمولا وأكثر جدوى، فالربط بين نتائج التقنيات والتداول لحل المعوقات والنقاش لبلورة الإشكاليات حولها، يساعد علماء الآثار والدارسين لها على تقديم فرضيات واضحة أقرب إلى الواقع، كما أن التواصل المستمر بين المهتمين بهذا الكنز الثمين من المعارف المخبأة، يساهم في الإسراع بالتحقق من صحة هذه الفرضيات للاستفادة منها بعد ذلك في تعزيز تاريخنا وهويتنا، بالاضافة إلى ما تشكله المكتشفات الأثرية في حد ذاتها من ثروة علمية وسياحية وثقافية لا تقل شأنًا عن باقي الثروات.

وأعلن الرميحي أن هذه الندوة، يمكن أن تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، خاصة أنها ستكون دورية إن شاء الله، إذ بوسعنا أن نجعل منها مشروعًا حضاريًا دائمًا نساهم معًا في صياغته وإنضاجه. وفي هذا السبيل طرح د. الرميحي بعضاً من بنود هذا المشروع المفترض:

أولا: يمكن لهذه الندوة أن تسعى إلى قناة اتصال دائم بين الباحثين في الآثار في دول مجلس التعاون، سواء عبر نشرة متخصصة أم بنك معلومات مشترك.

ثانيًا: ضرورة التفكير في سبل لتعميم المعرفة بالآثار في دولنا وبين شعوبنا، نظراً لما لذلك من أهمية مضافة على مختلف المستويات.

ثالثًا: تشكيل فرق بحث وتنقيب مشتركة في بعض المواقع الرئيسية للمكتشفات التي يجري العمل فيها الآن.

رابعًا: عقد ندوات وملتقيات تجمع باحثي الآثار مع المؤرخين، ومع غيرهم من الأوساط الأكاديمية التي لها علاقة من بعيد أو قريب بمجال علم الآثار.

خامسًا: المشاركة في صياغة إجابات تردع بعض الادعاءات الخطيرة التي تحاول تزوير تاريخ منطقتنا تحت ستار العلم والتاريخ، أو تسعى إلى النيل من جذورها العربية والإسلامية بافتراضات وهمية عن مرحلة ما قبل الإسلام.

واختتم د. الرميحي كلمته مؤكداً أن ما قاله كان أفكاراً أراها ذات صلة بندوتنا هذه، وقال: كلي ثقة بأن أبحاثكم ومقترحاتكم كفيلة بأن تجعل من هذا الملتقى حدثًا علميًا غير عادي وغير روتيني، وألا يكون لقاؤكم، الثنائي أو الجماعي، وقفًا على الموعد الدوري، فما بيننا هو روابط القربى والأخوة والتاريخ الواحد، وتجمعنا هوية حضارية واحدة.

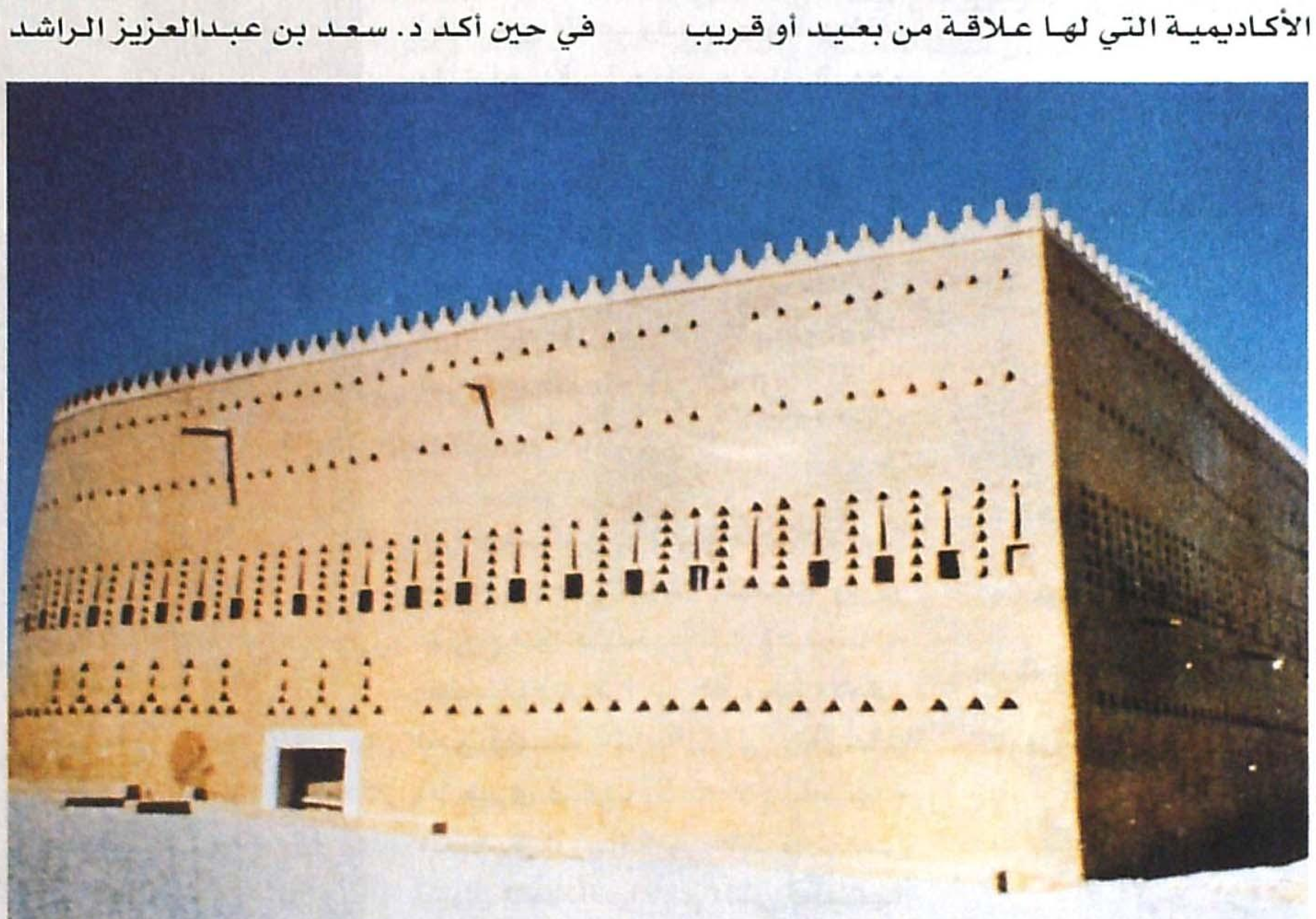
في حين أكد د. سعد بن عبدالعزيز الراشد وكيل وزارة المعارف للآثار والمتاحف في المملكة العربية السعودية في كلمته التي ألقاها نيابة عن الوفود المشاركة في الندوة، على أن أهمية هذه الندوة تنبع مما تتضمنه محاورها من موضوعات، تتركز حول المكتشفات الأثرية في دول الخليج العربية، تلك المكتشفات المهمة التي جاءت جميعها نتيجة لاكتشافات وأبحاث ودراسات علمية منتظمة في كل دولة من دول مجلس التعاون، لتوضح المسيرة الثقافية المشتركة لدول الخليج العربية، وتقدم أدلة واضحة على الوحدة الحضارية لدول الخليج العربية، ودورها في سجل تطور حضارات الشرق القديم والعالم منذ الأزل.

وقال «في خضم ما يشهده العالم اليوم من أحداث ألقت بظلالها على المجالات كافة، وخصوصا المجال الثقافي والصدام بين الحضارات، تظل دول مجلس التعاون مثالا للوحدة والتعاون في المجالات كافة على مدى الزمن، وصورة ناصعة البياض للحضارة الإسلامية المتفاعلة إيجابيا مع جميع الحضارات. نسأل المولى جلت قدرته أن يديم علينا هذه الوحدة، وأن يجنبنا جميعا تداعيات هذه الأزمة أمنيا واقتصاديا واجتماعيا».

إن هذه الفعاليات الثقافية تعد إحدى ثمار التعاون بين دول المجلس، وما مشاركة الدول الأعضاء في مجلس التعاون في هذه الندوة إلا امتداد لمسيرة التعاون والروابط القوية بين دول المجلس، تلك الروابط التي تعد بذاتها امتدادا طبيعيا للواقع التاريخي لدول المجلس.

بعد ذلك، قام الأمين العام وأعضاء الوفود المشاركة بافتتاح معرض صور المكتشفات الأثرية في دول مجلس التعاون.

وفي جناح دولة الإمارات عرضت صور لقطع فخارية تعود إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، وصور لمنطقة عجمان خلال الفترة من القرن



قصر الدرعية في الجناح السعودي

الرابع عشر حتى السابع عشر.

وعرضت البحرين صوراً لمسجد الخميس الذي يعود إلى القرن الثامن الهجري، كما قدمت صوراً لأختام ديلمون التي تعود إلى ٢٢٠ عاماً قبل الميلاد، وصوراً لبعض القطع الذهبية التي يعود تاريخها إلى عام ٢٠٠ ميلادي.

وقدمت الكويت صورا لمكتشفات جزيرة فيلكا من العصر الهلينستي والعصر البرونزي، وجرارا فخارية تعود إلى العصر الإسلامي.

في حين عرضت السعودية صوراً لحفريات تعود إلى ١٠٠٠٠ق. م، وصور قصر سعد بالدرعية الذي يعود إلى عام ١٧٤٤ ميلادية، وبعض النقوش الإسلامية على جبل أسلع في مكة المكرمة في نهاية القرن الأول الهجري.

سلطنة عمان عرضت صور قطع نحاسية وحرابا تعود إلى الألف الأولى قبل الميلاد، وصور قطع معدنية ساسانية وإسلامية تعود إلى عام ٥٠٠ ميلادي.

دولة قطر، عرضت صورا لأصداف من العصر البرونزي (الألف الثانية ق.م) وجرارا من العصر العباسي.

وقد استمرت أعمال الندوة العلمية يومين، قُسمت إلى أربع جلسات صباحية ومسائية، في الجلسة الأولى ألقى خالد السندي من دولة البحرين بحثاً كان عنوانه «المدينة الدلمونية ومعبدها الرئيسي»، أكد من خلاله أن مستوطنة سار التي تقع في الجهة الشمالية للبحرين تعتبر نموذجاً مثيراً لاتساع وتنوع المجتمع الدلموني في كل أبعاده، وموضوعا استحق البحث والدراسة لاستكمال حركة الإنسان الخليجي وما توصل إليه من ثقافة خلال العصور البرونزية وخاصة على الشاطئ الشرقي من شبه الجزيرة العربية.

وأوضح السندي أن أولى بدايات التنقيب في هذا الموقع ترجع إلى عام ١٩٨٦، وقبل ذلك كانت البعثة العربية التي كانت بإشراف الدكتور معاوية إبراهيم من جامعة اليرموك، تقوم بمهمة إنقاذ مجموعة التلال القبرية بموقع سار، والتي كانت تقع في مسار الشارع المؤدي إلى الجسر الذي كان سوف يربط بين المملكة العربية السعودية والبحرين في تلك الفترة.

وتشير تقارير البعثة إلى وجود تل كبير يقع في الجهة الشمالية من المسار وفي مكان مرتفع. وفي عام ١٩٨٦ كُون فريق عمل من أعضاء من

الدكتور الرميحي يتوسط العبودي والرفاعي والراشد والعجمي

البعثة العربية للكشف عن هذا التل. وبعد أربعة أشهر من العمل ظهرت على السطح ثلاثة أعمدة داخل إطار شبه منحرف لتؤكد الاعتقاد القائل بوجود معبد، وتوقف العمل بهذه النتائج.

واستكملت البعثة المكونة من أعضاء من جامعة لندن وآثاريين من إدارة المتاحف والتراث عملها لمدة عشرة مواسم من عام ١٩٩٠ حتى عام ٢٠٠٠، حيث أفرزت هذه الاكتشافات استكمال خارطة لمستوطنة واضحة المعالم، تقع عند الطرف الشرقي لحقل تلال المدفن في سار.

ومستوطنة سار قرية صغيرة مكونة من مجموعة من البيوت وصلت إلى ٥٤ بيتاً مبنية من الحجر الكلسي الصغير الحجم، وتمتاز عمارة البيوت ببساطتها وصغر حجمها وخاصة تلك البعيدة عن المعبد، وتتكون في الغالب من مدخل يؤدي إلى بهو، وعلى يمين المدخل تجد الموقد، وفي الجهة الأخرى المغسل أو حوض الماء الذي يُنظَّف من خلاله أواني الطبخ. ومازالت ساحات بعض المنازل تغطيها الأواني الحجرية والمساحق والأواني والجرار والأفران الفخارية.

أما المعبدفإنه يقع في أعلى نقطة في القرية ويعتبر مركزها ويمر به الشارع الرئيسي، يأخذ شكل شبه منحرف يضيق في الجهة الشرقية بينما يتسع في الجهة الغربية فاسحاً في المجال لبناء غرفتين رئيسيتين ربما استخدمتا لجمع القرابين ولسكن الكهنة، وعلى يمين المدخل توجد مصطبة من بيت من الجص بشكل منتظم، قد تكون مكاناً للغسيل والتطهير قبل قيام المتعبد بممارسة الطقوس اللازمة داخل المعبد.

ويعتقد بعض علماء الآثار أن هذا الشكل (الهلالي) هو مؤشر على أن المعبد قد بُني لعبادة آلهة القمر. وهذا ما تؤكده أشكال الأهلة المتنوعة في موضوعات ومشاهد الأختام الدلمونية، وآخرون يفسرون وجود هذا الشكل بأنه استمرار للأشكال البدائية لعصور ما قبل التاريخ، والمتمثلة في أشكال القرون التي توجد في المعابد.

وتشير بعض الكسر الفخارية المكتشفة في هذه المستوطنة إلى اتصال بين مجتمع دلمون وقرنائهم في بلاد ما بين النهرين، وبلاد السند وأواسط آسيا وأم النار وعمان وفيلكا، كما تدل الأختام وطباعات الأختام بقوة إلى الدور الاقتصادي لتجار دلمون، حيث عثر على ما لا يقل عن مائة طبقة من الطين عليها مشاهد أختام لونية استخدمتا كمادة لغلق أبواب المستودعات والمخازن، كما تؤكد مشاهد الأختام إلى المفهوم الثقافي المتطور والمرتبط بتطور بعض النقش على الأختام.

واستعرض ناصر العبودي في بحثه «التقنيات الأثرية لموقع الثقيبة» حكاية اكتشاف هذا الموقع عن طريق قراءة خبر في إحدى الجرائد المحلية عن اكتشاف مواطن لبعض القطع الأثرية في المدام، وعلى الفور تم الاتصال بالجريدة وطلب عنوان المكتشف، وفي اليوم التالي، رُتِّب موعد للقاء في «المدام» حيث قمنا بزيارة الموقع والتعرف على القطع الأثرية وغيرها من الأمور المهمة، ومن المسح الأولي والقطع الفخارية المجمعة تأكد أن الموقع يعود إلى العصر الحديدي (الألف الأول ق. م)، حيث تشابهت اللقى الأثرية وطريقة بناء الموقع مع مواقع بمدينة العين (أبوظبي) بدولة الإمارات العربية المتحدة.

والمواطن الذي اكتشف الموقع بالصدفة من أهالي المدام، وذكر لنا أنه استخدم (التركتور) للتنقيب حيث أدخله في الموقع!!، وبذلك حطم بعض الجدران، وقد التقينا في الموقع، بالمدام، ببعض المواطنين من كبار السن من سكان المنطقة، وبالاستفسار عما ذكر عن الموقع، تبين لنا أن هذا الموقع معروف منذ زمن بعيد بوجود بناء تحت الأرض، وأنهم استفادوا من هذا البناء في سكنه، ومن قبلهم آباؤهم وأجدادهم، وأنهم دوما يقومون بالحفر فيه، وذكر بعضهم أنه حصل على بعض القطع القديمة ولكنها فقدت منه، وذلك باعتبار أنها ليست مهمة إلى هذا الحد، وأن الشباب بمن فيهم مكتشف الموقع، قاموا بهذا العمل بناء على معلومات مسبقة من كبار السن من أهالي المنطقة.

من ندوة المكتشفات الأثرية

وفي بحثه الذي قدمه بعنوان نتائج أعمال الاستكشاف الأثري منذ عام ١٩٧٨ حتى عام ١٩٩٩ في جزيرة عكاز، قدم شهاب عبدالحميد شهاب عرضا لموقع الجزيرة التي تقع في الشمال الغربي من ميناء الشويخ مقابل كلية الشريعة الإسلامية، وتعتبر من أصغر الجزر الكويتية التي تقع في جون الكويت، بالمقارنة مع جزيرتي فيلكا وجزيرة أم النمل الكبرى.

لقد أطلق عليها سكان الكويت العديد من الأسماء مثل: الجزيرة الصغيرة وجزيرة الشويخ وجزيرة القرين وجزيرة عكاز، ويطلق عليها في الوقت الحاضر منطقة الحاويات، بعد أن ضُمت الجزيرة إلى ميناء الشويخ.

لقد كانت المساحة الكلية للجزيرة. ١٢٠٠ متر مربع تقريباً، وكان ينتشر على سطحها سبعة تلال أثرية، ولكن عند إلحاق الجزيرة بميناء الشويخ وربطها بالأرض اليابسة، ضاعت ملامح الجزيرة وأُزيلت التلال الأثرية، ولم يتبق إلا التل الكبير الذي تمت فيه عمليات الاستكشاف الأثري. التي بدأت مع تنقيبات البعثة الكويتية الأردنية عام ١٩٧٨ نظراً للأخطار التي تعرض لها هذا التل المتبقي من الجزيرة، شُكل فريق عمل مشترك قام بأعمال الاستكشاف الأثري لمدة موسم واحد، وتشير التقارير إلى أن الموقع قدر مر بأربع مراحل استيطانية رئيسية تنحصر ما بين القرن التاسع الميلادي حتى القرن الثاني عشر الميلادي (أي تنحصر في الفترة الإسلامية).

وتؤكد الدراسات أن التل المتبقي من الجزيرة الذي أجريت فيه جميع أعمال التنقيب الأثري قد مر بثلاث مراحل تاريخية وهي:

المرحلة الأولى

وتمثل بداية الاستيطان في هذا الموقع، وتغطي الهندسة المعمارية لهذه المرحلة جميع أجزاء التل الأثري، وتغطي الفترة التاريخية التي تنحصر ما بين الأول الميلادي حتى أوائل القرن الثالث الميلادي.

وتتميز الهندسة المعمارية لهذه المرحلة بأن الجدران قد بنيت أساساتها من الحجارة المحلية المتوافرة، أما بقية الجدران فقد بنيت من الطابوق الطيني غير المحروق والمجفف بالشمس.

المرحلة الثانية

ويمثلها الجدار الدائري الذي كشف عنه في السابق، حيث تم الكشف عنه بالكامل، وهو عبارة عن جدار دائري مبني من الحجارة المحلية الكبيرة، من دون استخدام أي مادة رابطة ما بين الحجارة، وإنما استخدمت الحجارة الصغيرة كحشوات فيما بينها.

المرحلة الثالثة

وهي آخر مرحلة استيطانية لهذا الموقع، ويمثلها أطلال بناء مسحت جدرانه وأرضياته بالجص. وعند اكتمال الكشف عن الظواهر الأثرية في هذه المرحلة تم التعرف على هذه الأطلال وهي أطلال الكنيسة.

وقد بنيت أساساتها من الصخور، أما الجدران، فمن المحتمل أنها بنيت من الطابوق الطيني غير المحروق، وقد مسحت الجدران

والأرضيات الداخلية بالجص. كما عثر على قبر ملاصق لجدار مدخل الكنيسة، وُجد بداخله هيكل عظمي لإنسان من المحتمل أنه أحد الرهبان. أما منتصف الكنيسة، فمن المحتمل أنه كان من الخشب أو جريد النخيل. وكان من أهم الآثار التي عُثر عليها في هذه المرحلة هو جزء من لوحة جصية عليها صليب. ويوجد هناك تشابه في الهندسة المعمارية مع كنيسة جزيرة فيلكا.

وأكد سلطان مطلق الدويش في بحثه «مكتشفات الصبية من الألف الخامسة قبل الميلاد» أن الاكتشافات الأثرية ساهمت فيها دولة الكويت منذ عام ١٩٥٨م حتى الآن في ثبات حقيقة أن الإنسان استوطن أرض الكويت منذ العصور الحجرية، حيث استطاع التأقلم مع البيئة والبقاء والتكيف واستغلال مواردها الطبيعية المتمثلة في الموقع الإستراتيجي المهم على رأس الخليج العربي، وتوافر مصادر المياه الصالحة للشرب والأرض الخصبة للرعي، وتمركز الأسماك وحيوانات الصيد، إضافة إلى وجود الحجارة بأنواعها، التي ساعدت الإنسان في تلك الفترة على صناعة الأدوات الحجرية المختلفة (الفؤوس الحجرية والسكاكين وأدوات التنقيب).

وحُددت الفترات الزمنية للعصور الحجرية في الكويت من خلال المسح والتنقيب الأثريين وهي على النحو التالي:

العصر الحجري الوسيط (٨٠٠٠-١٣٠٠٠) قبل الميلاد

تتميز حضارة هذا العصر بالأدوات المصنوعة من الكسر الحجرية الصغيرة الحجم والمتوسطة، وقد استخدمت في صيد الطيور والحيوانات الصغيرة.

العصر الحجري الحديث (٥٥٠٠- ٨٠٠٠) قبل الميلاد

تزايدت الأدلة الأثرية إلى هذا العصر، ويعتبر موقع تلال القرين في جنوب الكويت من أهم المواقع التي تعود لهذا العصر، بالإضافة إلى موقع تل صليبخات الذي اعتبر مكانا لتصنيع الأدوات.

فترة العبيد (٤٥٠٠- ٥٥٠٠) قبل الميلاد

لقد أطلق علماء الآثار على الفترة الممتدة من الألف السادسة قبل الميلاد إلى الألف الرابعة قبل الميلاد اسم حضارة العبيد نسبة إلى تل صغير يُعرف بتل العبيد بداية الاستيطان البشري في منطقة الصبية، حيث أثر على دلائل وجود مظاهر الحياة بالإنسان، الذي عاش على أرض الكويت منذ ٧٣٠٠ سنة.

وتقع منطقة الصبية في الجهة الشمالية الشرقية من دولة الكويت، وتبعد عن مدينة الكويت مسافة ١٠٠ كيلومتر، وللمنطقة رأس يمتد في عرض البحر يطلق عليه رأس الصبية. يحد الصبية من الشمال الغربي مرتفعات جبال الزور ومن الجنوب جون الكويت ومن الشرق جزيرة بوبيان. وأما جزيرة طبيج، فهي عبارة عن مرتفع طولي يقع في الجنوب الغربي من آبار أمغيرة، وتمتد على شكل لسان تحيط بها منطقة ملحية (سبخة). أقصى طول للجزيرة هو ٧٥٠ مترا تقريبا وأقصى عرض لها هو ٣٠٠ متر تقريبا وأعلى نقطة ارتفاع للجزيرة عن مستوى سطح البحر هو ٧,٥ متر تقريبا. تنتشر المواقع الأثرية في الجزء الغربي من الجزيرة، حيث يتميز سطحها بالانبساط ووجود بعض التكوينات الصخرية (صخور رملية حمراء).

أقراط ذهبية في الجناح البحريني

وفي بحثه «القلعة الهلنستية في جزيرة فيلكا» استعرض أحمد الشمري الموقع الجغرافي لجزيرة فيلكا، التي تقع على بعد عشرين كيلو مترا غرب مدينة الكويت، طولها ١٣ كيلو مترا وعرضها ٦ كيلو مترات بمساحة إجمالية قدرها ٧٨ كيلو مترا مربعا، فهي تعتبر ثاني أكبر الجزر الكويتية بعد جزيرة بوبيان، وتمتاز بتلالها الأثرية وخصوبة تربتها ومياهها الجوفية العذبة، فضلا عن موانئها الطبيعية الحسنة الصالحة لحماية السفن عند هبوب الرياح.

أما فيما يتعلق باسم فيلكا الحديث، فهناك اختلاف حول أصل هذه التسمية: فهناك من قال إنها يونانية قديمة محرفة عن كلمة «فيلكس» وتعني الجزيرة السعيدة، وهناك من قال إن أصل الكلمة برتغالي مأخوذ من كلمة «فيلشا» وتعني الهواء النقي. وذكر السيد خالد سالم أن سبب تسمية فيلكا بهذا الاسم يرجع إلى الفلج الذي كان يسير من مرتفعات شبيجة في الجنوب الغربي، وينتهي بمنطقة سعيدة قرب رأس الخضر.

وقد أعطى الموقع الجغرافي لجزيرة فيلكا الكثير من الأهمية منذ الأزل، فتوافرت فيها جميع الأسباب التي تساعد على قيام حضارة غنية. ونظرا لوقوع فيلكا على الطريق التجاري البحري بين شمال الخليج وبقية مناطق الخليج وحضارات وادي السند، فقد اعتمدت على التبادل التجاري والرسوم التي تفرضها على السفن الراسية في موانئها. وتشير الأدلة الأثرية - التي عثر عليها في جزيرة فيلكا - إلى أنها لعبت دورا حضاريا منذ الألف الثالثة قبل الميلاد (العصر البرونزي)، كما تشير بعض الدراسات الآثارية والتاريخية استنادا إلى النصوص المسمارية التي عثر عليها في بلاد الرافدين، بأن جزيرة فيلكا كانت أحد المراكز الحضارية لمملكة دلمون التي كان مركزها الرئيسي دولة البحرين الحالية.

جرة فخارية في الجناح الكويتي

القلعة الهلنستية

وأوضحت الدراسة المعمارية والستراتجرافية (علم طبقات الأرض) والرسومات للقلعة التي تحمل رمز (F5)، بأنها مرت بخمس مراحل استيطانية قُسمت إلى ثلاث فترات زمنية.

الفترة الأولى: (المرحلتان الأولى والثانية)

من الناحية المعمارية، كانت القلعة محاطة بسور مربع طوله ٦٠ مترا ومشيدة بأبراج مربعة عند كل زاوية، وكانت البوابة الرئيسية الواقعة بالجدار الجنوبي مدعمة ببرج ضخم، فضلا عن وجود بوابة أخرى صغيرة بالجدار الشمالي مدعمة ببرجين صغيرين.

الفترة الثانية: (المرحلتان الثالثة والرابعة)

نلاحظ أن حال الهندسة المعمارية قد اختلفت في هذه الفترة فقد وُسعت القلعة من الداخل في أثناء هذه الفترة التي ورد أنها كانت فترة عسكرية، فقد أضيف إليها جدار في الجهة الشمالية في أثناء المرحلة الثالثة، وتشير الدراسة إلى ظهور بعض العمران الجديد على القلعة لحمايتها؛ فقد شُيدت الجدران والأبراج من جديد، وأُغلقت البوابة الرئيسية واكتفى ببوابة واحدة، كما هُدمت المنازل أُعيد بناء منازل أخرى أصغر حجما لكي يتسنى لعدد أكبر من الجنود السكن في القلعة. هذا وقد دُفنت بعض أجزاء المعبد الأيوني بينما دُمر المعبد الدوري تدميرا كليا، ولم يبق منه إلا المذبح.

الفترة الثالثة: (المرحلة الخامسة)

كانت الجزيرة مستقرة نوعا ما بعد عهد أنطيوخس الرابع، فالمنازل ظلت على ما هي عليه، والجدران التي بُنيت لأسباب أمنية في السابق قد أُزيلت، هذا بالإضافة إلى أن الجزيرة قد استُوطنت أو اعتبرت تابعة للمملكة البارثية حتى القرن الأول قبل الميلاد، وهذا نظرا للدراسة التي أجريت على القطع النقدية البرونزية التي عثر عليها في فيلكا وعكاز وأم النمل.

لقد حلت الدراسة التي قام بها الباحثون الكثير من الرموز والطلاسم عن الحياة والأنشطة اليومية، التي كانت تُمارس من قبل الناس الذين استوطنوا الجزيرة في السابق. هذا بالإضافة إلى معرفة مصدر اللقى، وإن كانت قد جلبت من الخارج أو أنها اعتُبرت من النوع المحلي. وقد دلت الدراسات على أن الفخار الموجود أغلبه مستورد، بالإضافة إلى أن القلعة الهلنستية كانت مليئة بالآثار العسكرية كالرماح والسهام. هذا وقد وجدت بعض الأدلة الضعيفة الدالة على وجود الحياة الزراعية في القلعة، كوجود منجل لقطع الأخشاب ومجرفة للأرض وعربات لجمع البذور والمحاصيل، هذا بالإضافة إلى العثور على عدد من الآبار في تل الخزنة كانت تستخدم في الزراعة. وإضافة إلى ذلك، فقد اكتُشفت أدوات للغزل والنسيج عددها ٤٠ قطعة، مما أعطى انطباعا على أنهم عرفوا هذه المهنة وزاولوها منذ القدم.

وأهم حرفة زاولها سكان الجزيرة كانت صيد الأسماك، فقد عُثر على الكثير من أدوات الصيد والإبحار لغرض الصيد ومنها (ميدار)، مرساة صغيرة، أدوات للتعليق (أداة يستخدمها الصياد). هذا بالإضافة إلى العظام البحرية التي وجدت بكميات كبيرة.

ومن أهم المواد التي عثر عليها أيضا بكميات هائلة هي القار، فالقار كان يشكل المادة الأولى في الصناعة آنذاك. فهو يدخل في صناعة الفخار والسفن وغيرهما.

واختتم الشمري بحثه مطالباً باستمرار عمليات التنقيب والمسح الأثريين، وترميم جدرانها الساقطة والمحافظة عليها، وجعلها معلما من معالم السياحة وجذب للزوار ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتحرك العيون باتجاه اللوحة/ الصورة لأمرين أساسيين: المعرفة أو المتعة. لكن المتعة تسبق المعرفة غالبا في ثقافة العيون. فإذا انتهت المتعة تفرغت العيون لكشف أمور أخرى ترفع أو تخفض من تلك المتعة.

سوف ننظر إلى اللوحة/ الصورة باتجاه مراكز تطلب العين دون منطق ما. لا سيطرة على العين في تلك اللحظة. العين مسيرة لا مخيرة أمام صورة لم ترها من قبل أو باتجاه مراكز المتعة في الصورة أو «تلك الأجزاء التي تحوي كميات من الحركة» فربما العيون هي مركز الحركة في صورة الوجه (البورتريه) يتبعها الفم، ثم الشعر، ثم الخدان، والرقبة. بعد ذلك تحدث نظرات عشوائية اتصالية متبادلة بين هذه المراكز في الوجه أو الصورة لتعطينا خريطة المتعة أو المعرفة. لكن خطوط هذه الخريطة تعتمد في امتدادها، وتعرجاتها وتواصلها على خريطة أخرى ثقافية كائنة في الذي يرسم هذه الخيوط.

حسين عيسى المحروس - البحرين

مع شعاع الشمس رحلوا

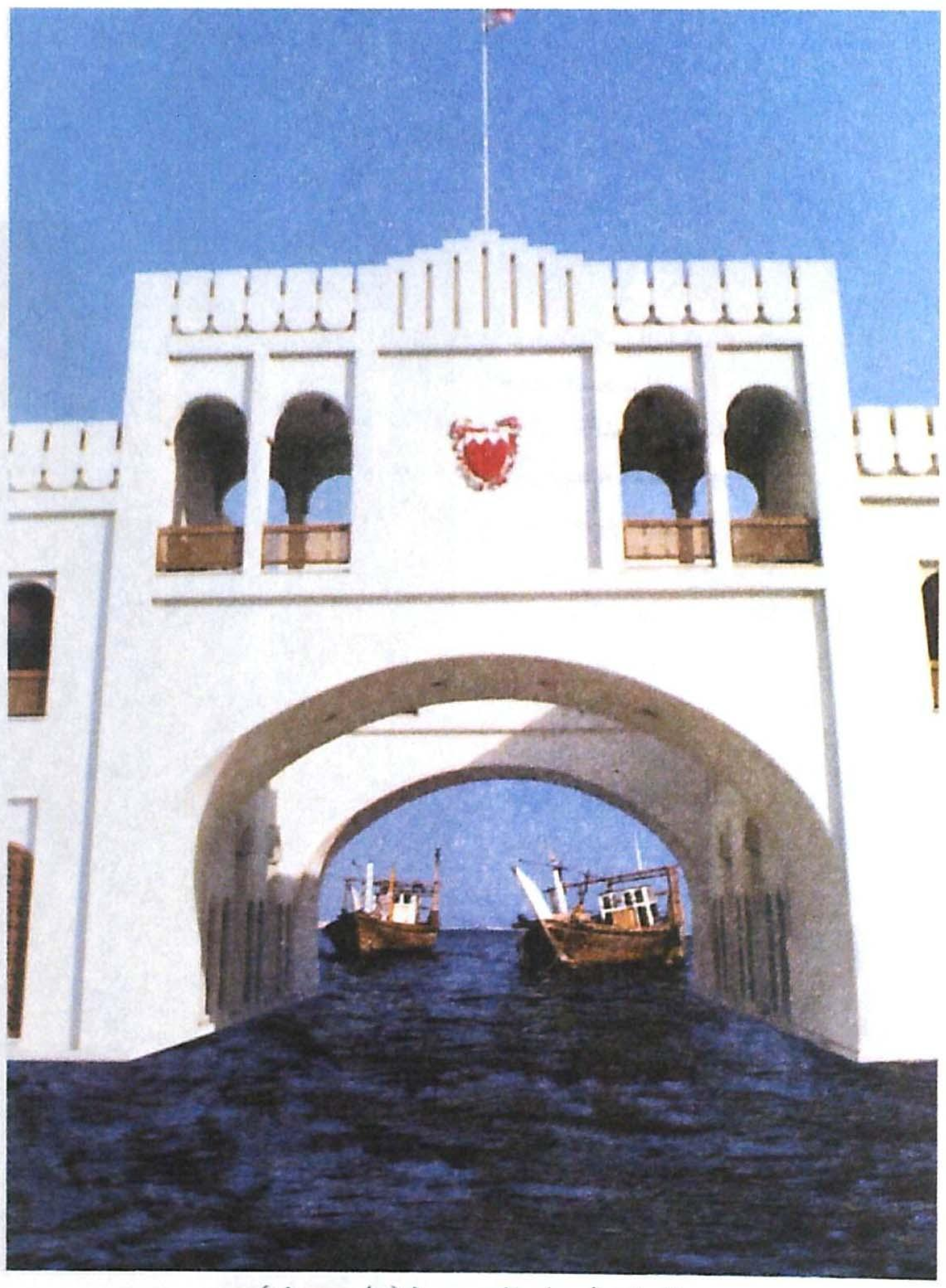
عين على العدسة والأخرى على الفرشاة

اللوحة الفوتوغرافية وبرمجيات الكمبيوتر

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

على الرغم من أسبقية فن الرسم على التصوير الفوتوغرافي، وعلى الرغم من أن الأول أرهص للثاني إلا أن مجيء التصوير أثار فزعا من نوع ما في قلب شعيرات فرشاة الرسامين، حتى سمعنا الليدي إيستلاك تقول في لندن: «مات فن الرسم اعتبارا من اليوم» قالت إيستلاك ذلك في العام ١٨٥٠م وهو العام الذي صدرت فيه أول صحيفة للتصوير الفوتوغرافي، وبدايات التصوير الملون الذي كان أدموند بيكيريل قد بدأ تجربيه عام ١٨٤٨م.

مقالة إيستلاك هذه ليست نهائية، بل هي إشارة واضحة إلى عمق المنافسة القادمة (تلك الفترة) بين التصوير الفوتوغرافي الملون وفن الرسم، الذي كان


السفن في باب البحرين لـ (علي يوسف)

تستخدم الألوان قبل التصوير. هذه مقولة غير نهائية لأن التصوير خرج من الفن، واقترض منه الكثير من الآليات، والقوانين التي تشكل مرجعية للحكم على مدى نجاح صورة ما، أو فشلها.

إن أول ما اقترضه التصوير الفوتوغرافي من فن الرسم هو الغرفة المظلمة، أو الصندوق المظلم (Dark Room) وكان صندوقا خشبيا مظلما به ثقب واحد يستخدمه الرسامون مساعدا في عمليات الرسم. وكان الرسامون الإيطاليون أول من استخدمه. هذا الصندوق تطور لاحقا بتركيب عدسة موضحة مكان الثقب عام ١٥٥٠م بذكاء من (جيام باتيستا) وهو أولى مقدمات اختراع الكاميرا التي لن تختلف كثيرا عن ذلك الصندوق في أول عهدها.

وما لبث التصوير الفوتوغرافي - بعد أن استقر قليلا، وتخلص من عقباته الكبيرة وخصوصا عقبة الزمن - أن استعار التلوين بالفرشاة من فن الرسم واستعار حتى الإطار، وأشكال عرض الموضوع في الإطار. وبعد بضعة أشهر انتشرت عبارات مخيفة مفادها بدء انتهاء فن الرسم، وصار التصوير الفوتوغرافي قادرا على إنتاج صور كأنها لوحات فنية لم تتدخل آلة الكاميرا في إنتاجها. وظهرت إكسسوارات - مثل المرشحات - وبعض الخدع القليلة مثل إلغاء البعد الثالث في الصورة، بدأت تدخل الصورة في عالم اللوحة الذي سبقها. هكذا كأن التصوير يود العودة إلى رحم الفن الذي خرج منه.

ولم يكن باب الاستعارة بين التصوير وفن الرسم متوقفا على استعارة الأول من الثاني، بل عاد الفن يستعين بالتصوير الفوتوغرافي في نقل مشهد توثيقي لم يره الفنان للبعد الزمني أو المكاني بينهما، أو ربما الخوف من عدم استمرار المشهد فترة زمنية تسعف الفنان على نقله إلى اللوحة بعد تجميده فوتوغرافيا. فهل هذا النقل مشروع؟

يقول الفنان جورج بهجوري: «في باريس منذ خمس سنوات نُظم معرض بعنوان (نساء بيكاسو) كان عبارة عن لوحات لبيكاسو مع الصور الفوتوغرافية الأصلية التي استعان بها في رسم لوحاته، شاهدت في فرنسا أيضا لقاء تلفزيونيا مع أرملة بيكاسو - فرانسواز جيلو- صرّحت فيه أن زوجها لم يرسم طوال حياته لوحة واحدة من الطبيعة ماعدا مرة واحدة هي اللوحة التي رسمها لها عندما كان يحبها. أما جميع أعماله فقد رسمها من الفوتوغرافيا أو من تخطيط لبورتريهات أخرى... أنا دهشت جدا، وعندما قرأت مذكراته اكتشفت أنه كان يختار الزاوية للشخص الذي يرسمه ويضبط الإضاءة ويتصل بصديقه المصور ليلتقط الصورة الفوتوغرافية. وهنا تصبح الصورة عاملا مساعدا للفنان كي يكمل البورتريه خصوصا مع تطور الأساليب. أما بالنسبة للوحة الطبيعية فالفنان له أن يحلم باللوحة ويلتقط إحساسها، وشعور الفنان هنا هو المهم، ويصور المنظر فوتوغرافيا ثم يعيد صياغته في اللوحة عبر إحساسه هو، وبطريقته الخاصة. وهو ما كان يفعله بيكاسو وغيره من كبار الفنانين التشكيليين...».

> "لم يكن باب الاستعارة بين التصوير والرسم متوقفا على استعارة الأول من الثاني، بل عاد فن الرسم يستعين بالتصوير الفوتوغرافي، في نقل مشهد توثيقي لم يره الفنان للبعد الزمني أو المكاني بينهما"

يبدو لي أنها حالة مشروعة، فاللوحة لن تكون مثل الصورة إلا في جماليات العوام، وأن الفنيين تقارضا كثيرا على مرّ التاريخ. لكن المأخذ أن يظل الفنان التشكيلي معتمدا على التصوير في كل أعماله.

في البحرين، وفي العصر الحالي بدأ شابان فوتوغرافيان، وبمجهودات فردية محاولتهما بحرف الصورة الفوتوغرافية جهة اللوحة الفنية. ففي عام ١٩٩٧م قام الشابان: علي خميس مواليد ١٩٦٢م وعلي الكوفي مواليد ١٩٥٩م بإقامة معرضهما المشترك الثاني بصالة جمعية البحرين للفنون التشكيلية.

في هذا المعرض قدم الشابان تجربة جديدة من نوعها في البحرين في مجال التصوير الفوتوغرافي الذي كان وما يزال

- معظمه - كلاسيكيا في اتجاهه. هذه التجربة تعتمد على تقديم صور فوتوغرافية يمكننا أن نسميها (لوحات فوتوغرافية).

كان الفوتوغرافي علي خميس قد بدأ هذه التجربة أولا بوضع زجاج معشق أو مكسر أو محفور السطح على صورة فوتوغرافية من إنتاجه. وهذه العملية كفيلة بتغيير خطوط وملامح الصورة وحرفها وتموج استقامة خطوطها. فإذا حصل على الصورة/ اللوحة المرضية بتغيير شكل الزجاج أو زواياه قام بتصوير الناتج على فيلم شريحة (Slide) بسرعة بطيئة جدا تصل إلى ١/٤ من الثانية بتثبيت الكاميرا على جهاز (Copy slide). وإذا لزم بعض التعديلات أو الإضافات وضعها علي خميس على الشريحة بالألوان، فإذا انتهت العملية تأتي طباعة الصورة/ اللوحة.

أعجب علي الكوفي بهذه الفكرة لأنها تشعر المصور باتساع مجال التصوير الفوتوغرافي، وبنقص آلية التصوير كما يرى البعض. لذا راح يتبع هذا الاتجاه الجديد فكان يمارس كل خطوات علي خميس في هذا الإنتاج إلا أنه صار يحوّل الشريحة إلى سلبية (Negative) عادية، واستعمل السكين لإضفاء تأثيرات كان يرى أنها ضرورية، ثم اتجه إلى الاستعانة بالكولاج إلى جنب فكرة علي خميس مما جعل التصوير أشد امتزاجا هنا بفن الرسم. وأخيرا استخدم الكوفي المنشور الزجاجي في التصوير الفوتوغرافي وهي عملية صعبة بعض الشيء لشدة تشتت الصورة تحت هذا المنشور. وبعد هذه التجربة المثيرة عادت الصورة الكلاسيكية في معارضها وكأن شيئا لم يحدث.

وفي نهاية التسعينيات بدأ المصور الفوتوغرافي علي يوسف، مواليد عام ١٩٥٠م، تجارب إنتاج نوع جديد من الصور أكثر تداخلا مع اللوحة الفنية، وفي محاولة لتجاوز تقنية الشابين (خميس والكوفي) اليدوية المتعبة واستبدالها بتقنية جديدة تعتمد على شيء يسمى بـ (فوتو مونتاج) وبرمجيات الكومبيوتر. وعلى الرغم من فشل علي يوسف ثلاث سنوات في الإنتاج من هذه التقنية فإنه لم يتوقف وأدهشنا بجرأته في دخول عالم البرمجيات إلى جنب التقنية اليدوية. ربما كان يخشى أن يتجاوزه الزمن وتكنولوجيا التصوير فلا يكون له محل في هذا العالم.

وهو بفعله هذا يذكرني بالمصور الفوتوغرافي العالمي (ديفيد بيلي) الذي دخل عالم البرمجيات في وقت بدأ العالم يشكك في فنية الصورة المنتجة بهذه البرمجيات.

علي يوسف الذي لم يستخدم التقنية الحديثة في صوره في أربعة معارض شخصية سابقة، ولم يكن يعرف الكومبيوتر، نرى اليوم عينا على العدسة وأخرى على الفرشاة ويدا على «فارة» الكومبيوتر. لكنه لم يجعل هذا الكومبيوتر أساسا في إنتاج صوره بل مساندا إذا لم يرض عن صورة أنتجها يدويا. ربما كان يرى أن البرمجيات هذه قادرة على تحويل الصورة السيئة إلى صورة ناجحة ومقبولة، لذا تحكم في ألوان صوره كثيرا خارج هذه البرمجيات واهتم بألوان صوره بحساسية فائقة جعلته يكرر طباعة الصورة الواحدة مرات حتى الوصول إلى اللون الموافق لرؤية هذا المصور.

يقول علي يوسف: «تشغلني مسألة اللون في اللوحة خصوصا ألوان الطبيعة المشبعة، والتي هي مصدر جمالية هذه الطبيعة، أعشق لون السماء (الأزرق) بدرجاته، ولون الغروب. لا تسألني عن لون السماء لحظة الغروب حيث البروز الأمثل للون بكل درجاته. وعندما أقوم بطباعة صور فيها غروب أبحث عن لون مشبع. وكثيرا ما أنتجت ألوانا لا وجود لها في بيئتنا ولا في سمائنا لحظة الغروب بحثا عن مشهد أكثر روحانية وشاعرية، يجعلك تقف مكتوما أمامه. وعندما أريد أن أبرز تعبيرات في الوجوه فإني لن أختار الألوان كلها بل اللونين الأبيض والأسود فقط لقدرتهما على نقل التعبير من الوجه إلى الرائي وتقليل تشتت النظر الذي هو ربما سمة الألوان الأخرى إذا اجتمعت. فلو أنك جعلت صورة الشهيد محمد الدرة بالأسود والأبيض لحملت الصورة مشهدا حزائنيا لا تقدر الألوان على حمله».

حلَق.. حلَق.. إلى مالا نهاية

> بيكاسو لم يرسم طوال حياته لوحة واحدة من الطبيعة، سوى لوحة لزوجته عندما تعرف عليها، أما جميع أعماله الأخرى، فقد رسمها من الفوتوغرافيا أو من تخطيط لبورتريهات أخرى

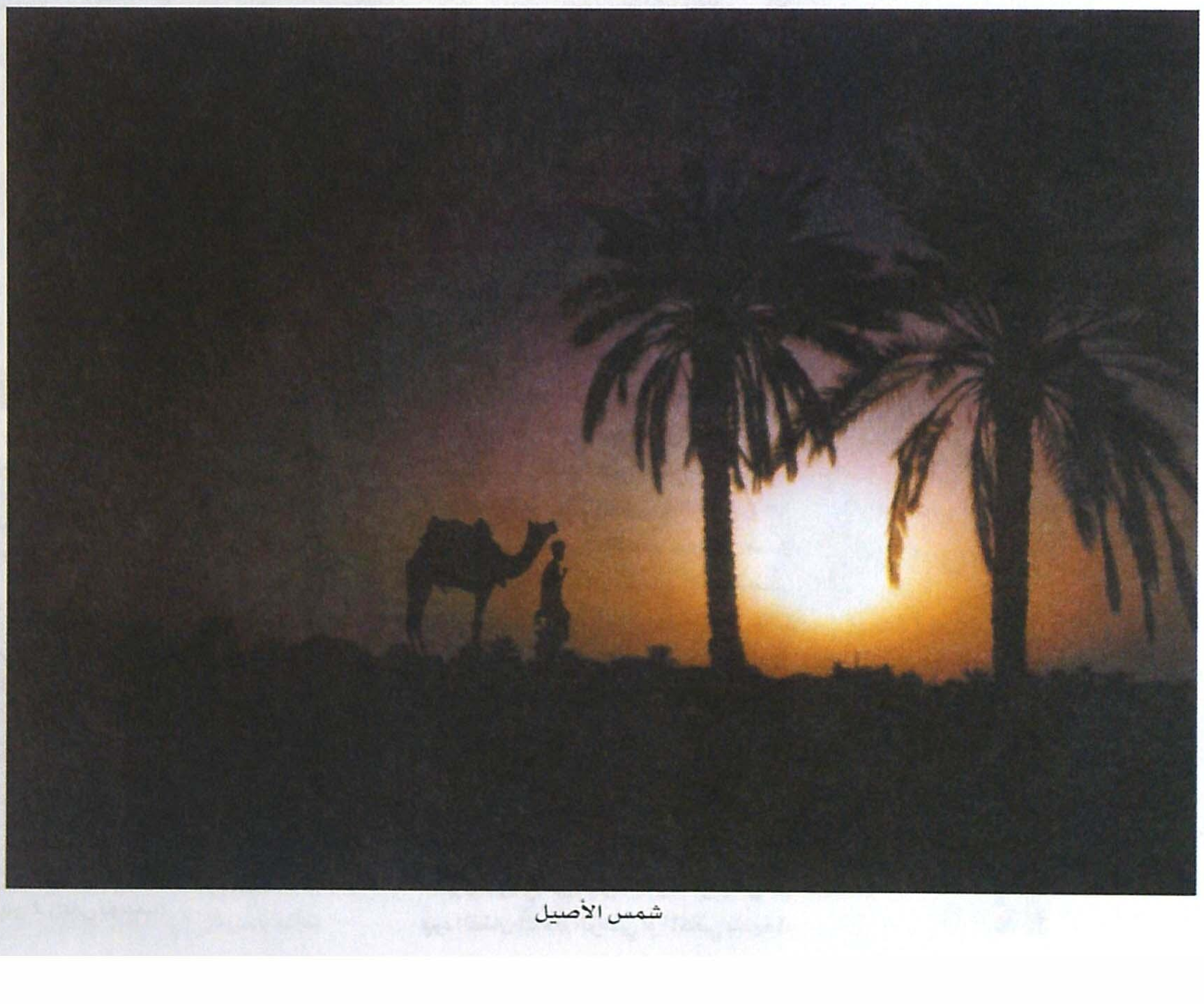
في التصوير الكلاسيكي ينتهي أكثر من نصف عملية إنتاج الصورة عندما نضغط على زر الكاميرا (زر الغالق) ولا يبقى بعد ذلك إلا تحميض الصورة وطباعتها. لكن هاتين الخطوتين لا تكفيان في إنتاج صور مثل صور علي يوسف التي توجد بفعل اللون، أو قل اللونين: الأزرق (البارد) والأحمر (الساخن) حيث جميع أفعال علي يوسف اللونية تتردد بين هذين اللونين وتدرجاتهما اللونية، وصبغتهما، ونغمتهما، وتشبعهما وعن ذلك يقول:

«في تجربتي اكتشفت أن الضغط على زر آلة التصوير هو البداية وليس كافيا لإنتاج صورة مختلفة. فالصورة عندي تمر بمراحل عدة حتى أرضى عنها وأشعر بالإبداع فيها والرغبة في النظر إلى كل لحظة:

- مرحلة الفكرة: التي قد تأتي من الشارع أو من الناس أو من صحيفة أو من البيئة، أو حتى من نكتة عابرة، وأحيانا تأتي عندما أكون مستلقيًا في الفراش وهو الأكثر. الفكرة الجيدة لا تضيع من رأسي حتى لو أتتني في الفراش. لا تضيع لأني أغادر الفراش حال وصلت إليَ، أغادره إلى معملي في البيت لأضع لمساتها الأولى تمهيدا لتخليقها لاحقا.
- التخطيط المبدئي: بعد أن تأتي الفكرة أرسمها على ورق عادي حيث توضح كل ورقة مرحلة متدرجة متطورة من المراحل. بعدها تأتي مرحلة شبه شاقة هي مرحلة:
- دمج الشرائح (Slides) وفيها يكون العمل تجريبيا خالصا يمر بمراحل عدة وكثيرة حيث أدمج شرائح كنت قد أعددتها لتخلق جزءا من صور كلية مخططة. وفي هذه المرحلة التي أرى فيها الشكل الأولي للصورة المنتجة، قد لا يؤدي التخطيط المبدئي إلى صورة ناجحة وقد يكون العكس. لكني أعتمد اللوحة الناجحة حتى لو خالفت التخطيط المبدئي. وفي هذه المرحلة ألجأ أحيانًا إلى برمجيات الكومبيوتر عندما أواجه صعوبة ما في تطبيق الفكرة لكني لا أستخدمه كثيرا. إن كثيرا من لوحاتي لم يعمل الكومبيوتر فيها.
- مرحلة التشبع اللوني: وهي أصعب المراحل على الإطلاق. فأنا أميل في لوحاتي إلى أن تكون ألوانها مشبعة جدا، وهذا صعب للغاية ويستحوذ على كل وقتي. فاللوحة الواحدة قد تستغرق ثلاثة إلى أربعة أسابيع وربما أكثر. وفي هذه المدة تطبع اللوحة عدة مرات. لكن هذا الجهد لا أشعر به إذا عرفت في النهاية أن اللوحة الناتجة هي لوحتي فعلا.

هذه الطريقة والمراحل التي حدثتك عنها باختصار بدأت تجريبها منذ أواخر التسعينيات. وعلى الرغم من فشلي عدة مرات أمام الكومبيوتر فإنني لم أيأس أبدا».

عندما ننظر في صور أو لوحات علي يوسف الفوتوغرافية، ندرك أن شيئا ما قد تغير عن صوره السابقة، بل عن صور الكثير من المصورين البحرينيين. شيء ما ليس في أجزاء الصورة بل في الصورة كلها. ربما نحاول البحث عن هذا التغير في محاولة لتحديده أو لتأطيره على الأقل وعندما نعرف أنه تغيير في زمن الصورة فإننا لا نحاول تجزئة هذه الصورة التي تحمل صفة غير المباشرة.



شمس الأصيل

فعلي يوسف يضع صورا لها أزمنة مختلفة ثم يقوم بعملية مونتاج وتوليف وتركيب في غاية الخطورة لأنه يدخل في أزمنة هذه الصور ليضع بين أيدينا صورة نهائية لا نعرف زمنها لكننا نعرف ديمومة الزمن فيها.

أمام هذه التجربة المثيرة جدا في التصوير الفوتوغرافي هل كان مونتاج علي يوسف لهذه الصور يأتي فيما بعد أم هو الأول؟

ولنطرح التساؤل بصياغة أخرى، نحن نعرف أن المونتاج يأتي بعد التصوير وفي التصوير الفوتوغرافي سوف يأتي بعد عملية التقاط الصور، فهل كان مونتاج علي يوسف يأتي فيما بعد أم أنه يأتي أولا قبل التقاط الصور المناسبة لهذا (الما قبل)؟

في تصوري أنه يحدث لدى علي يوسف فيما قبل التصوير الفوتوغرافي بمعنى أن الفكرة قد اكتملت قبل المونتاج أصلا ثم تأتي عملية التصوير بمعنى أنه توليف قد حدد مسبقا وليس عشوائيا. لكن ذلك لا يعني أن الحركة بين أجزاء الصورة أو الحركة الكلية للصورة كحركة اللون عند علي يوسف لا تأثير لها في عملية المونتاج وإن حُدد قبل النظر في الصور.

ما يأتي في ذهن علي يوسف لحظة هذا الإبداع يفضي إلى صورة غير مباشرة زمنيا (زمن الحركة في الصورة) لكن ما اتجاه علي يوسف في المونتاج؟ وحتى أقترب من اتجاهه في المونتاج سوف أحاول سرد مجموعة من صوره الفوتوغرافية.

اللوحة الأولى:

(السفن في باب البحرين)

ربما هي أكثر لوحاته قدرة على فعل الصدم للرائي الذي تجير مشهد باب البحرين اليومي في ذاكرته بنشاط شارعه الذي لا يفتر. فجأة تأتي صورة لا محل لها في الموضع الذي تشكل فيه هذا المشهد اليومي. لوحة تحول الشارع والناس والمحال التجارية المشهورة وملامح المكان فجأة إلى بحر بزرقته الحادة تتوقف فيه سفينتان قديمتان باتجاه مدخل باب البحرين. هل كان باب البحرين قديما هكذا أم أن الباب إلى البحرين هو البحر؟

أنتجت هذه الصورة من توليف سبع صور تقريبا: صورة السفن، والبحر، والسماء النادرة اللون في البحرين (أعلى الباب)، والسماء داخل باب البحرين، والسماء خلال نوافذ باب البحرين، وصورتين لباب البحرين، عمل فيها مونتاج علي يوسف لتبدو هكذا.

الصورة/ اللوحة لا توحي بغير السكون وغياب الحركة وهو نقيض واقع باب البحرين. لا كمية للحركة غير ارتطام الماء بجدران مبنى باب البحرين. والماء هنا قد يوحي بتحرره من وظيفته العضوية وهي حمل السفن. صار له شكل آخر يحمل طاقة تعبيرية أو اتجاها تعبيريا ربما هو اتجاه علي يوسف. وهذا النوع من الصور لا يمكن الفصل بين علاقة الصورة الكلية والحركة واللون. فالتشبع اللوني هدف طاغ على جميع صوره.

اللوحة الثانية:

(شجرة الحياة)

كل شيء في هذه الصورة/ اللوحة قد تحرك ثم توقف. توقفت الشجرة القديمة عن التغير ولم يعد نمو أغصانها يكشف فضاءات جديدة. الأغصان تتحرك في فضاءات امتدت فيها من قبل. تحركت الأرض عبر قشرتها فتشققت لذهاب الماء عنها، لكن بعض الماء بزرقته هو ما يلفت نظر الرائي أول مرة. وهو ماء لونه لا يتحقق هنا في البحرين وجوديا ولونيا، كأن الماء قطعة من السماء. الماء بلونه هذا يجعل اللوحة مضيئة بشكل حاد لافت ساعد لون قشرة الأرض المجدبة على بروزه أكثر، كأن الصورة تسير في فلك (يخرج الحي من الميت). هناك ماء لكنه بعيد عن الشجرة، وهناك سماء غائمة لكنها لا تمطر.

وكما كان المصور ينزع نحو اللون الأزرق بالذات في الصورة الأولى فإن النزعة ذاتها تعمل في الصورة الثانية، وكأن علي يوسف يؤسس لمذهب لوني خاص يضم الأزرق وتدرجاته، والأحمر وتدرجاته أيضا. مذهب يهتم باللون على حساب الحركة. لوحات علي يوسف ألوان بالدرجة الأولى، وفعل الحركة للون وحده.

اللوحة الثالثة:

(السفن والسمك)

يقسم علي يوسف هذه اللوحة إلى قسمين: الأعلى: البحر والسفن كما يبدو لمن ينظر إلى البحر من الخارج، والقسم الثاني: أعماق البحر لمن يغوص فيه. لكنه مكّن الرائي من النظر إلى القسمين معا بشكل غير طبيعي. والمفارقة الكبرى في الصورة هو أن السمك في عمق البحر يسبح مقلوبا: ظهره باتجاه قاع البحر وبطنه باتجاه سطح البحر. وهذا الفعل يجعل المصور قريبا نوعا ما من السريالية. وفي هذه اللوحة يحضر الأزرق المهيمن على رؤية المصور والمستغرق فيه بينما يغيب الإنسان في الصورة شأنها شأن العديد من لوحاته/ صوره. فهل تدخل الطبيعة في إطار الصورة مثلما يدخل الإنسان؟

اللوحة الرابعة:

(اللوحة الزرقاء)

أسميها «الزرقاء» لأنه لا لون فيها غير الأزرق. هذه اللوحة عندما تنظر فيها من بعيد لا ترى غير كتلة لونية زرقاء معتمة، زرقاء لكنك كلما اقتربت منها بدا لك واضحا أن شيئا آخر غير الأزرق في جوف الصورة، سترى بحرا وسفنا واقفة كلها زرقاء. أمام هذا الأزرق تشعر براحة في العينين وفي النفس يتناقص ضغط الدم أمامها، وتقل سرعة حركة العين. إنها لوحة تصلح لعلاج بعض الاضطرابات النفسية.

في هذه اللوحة يتجه علي يوسف بأزرقه إلى أكثر من الوصف والشكل فعمل الأزرق يتم باللون ويكتمل بتدرجاته القليلة هنا.

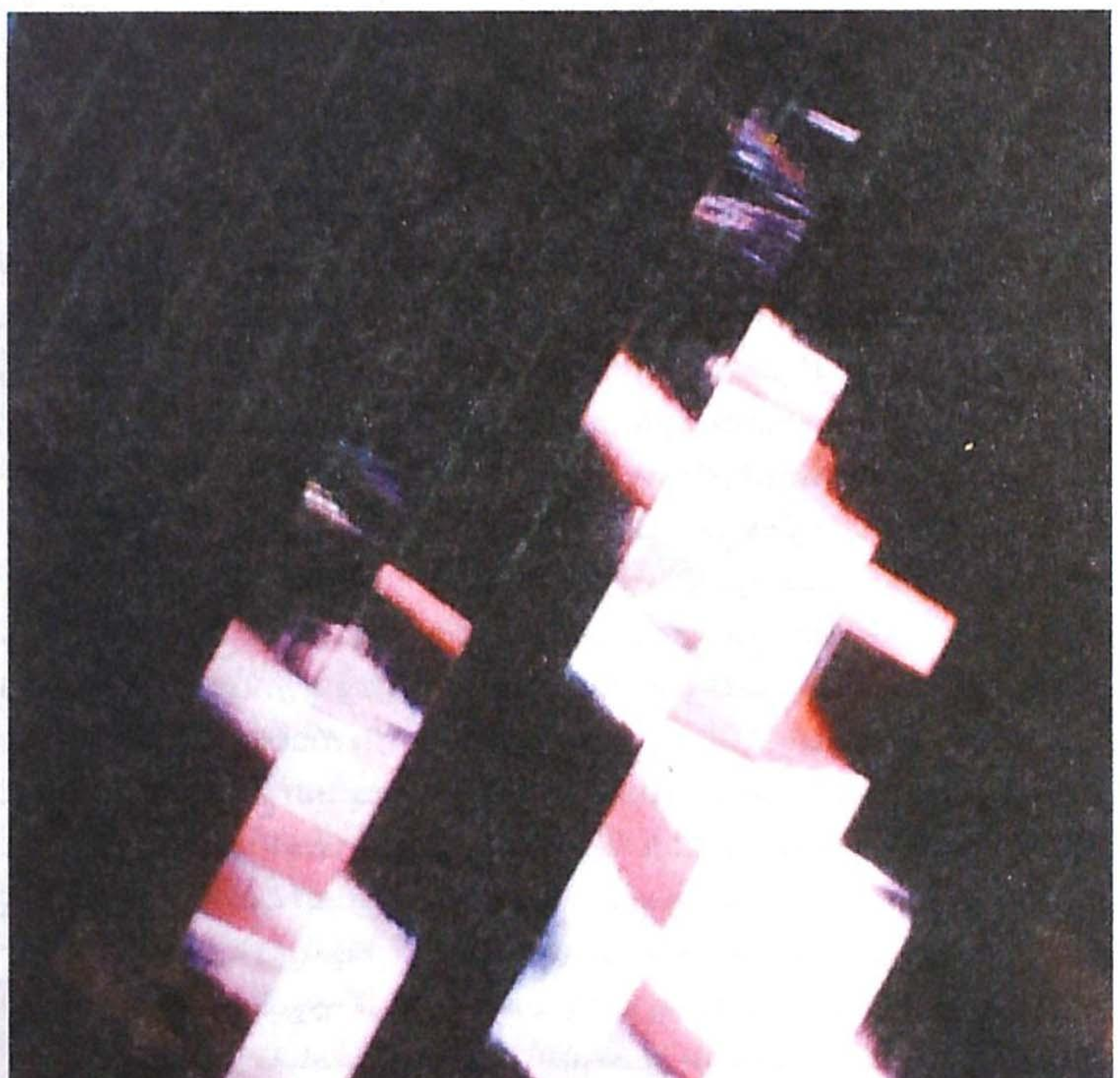
يقترب اتجاه علي يوسف في مونتاجه للوحات من الاتجاه التعبيري الذي يعتمد اللون الحاد (الأزرق والأحمر وتدرجاتهما بالدرجة الأولى) في إبراز العمل، وهو يوجد تدرجات لونية ربما لم نشاهدها من قبل. الوان وتعبيرات فيها معاني الإلهام تجعلك قريبا من اتجاه التعبيري الفرنسي الكبير فوفيسم والتعبيريين الألمان الذين لا يكتفون برسم الموضوع فقط بل بكشف مشاعرهم اتجاهه أيضا. وهنا يحضر اللون ودلالاته منبئا عن اتجاه عاطفي معين.

اتجاه المونتاج عند علي يوسف اتجاه تعبيري لوني. كل شيء يتحرك بقوة ولكن في خدمة اللون. يصور سحبا وغيوما ومياها وفضاءات وطبيعة عمودها الفقري اللون ولا شيء غير اللون حتى أنه أخفى الملامح في الوجوه والكثير من الكائنات لجزئيتها أمام اللون الكلي. اللون هو الحركة ويظهر بتجل في الصور لأنه يحضر مقابلا للحركة الفيزيائية. ومثلما يفترض الضوء العتمة، يفترض اللون في لوحات علي انعدام الحركة. وكما يملأ علي الفضاء بزرقة لا نراها هنا في البحرين فإنه يستغل أي منفذ أو ثقب أو نافذة تفضي إلى السماء. هذا المنفذ سوف يمتلأ بلون زرقة السماء على نحو تعبيري رائع ولافت، كما في النوافذ العلوية في لوحة باب البحرين، وكما في ثقف خشب إطار إحدى النوافذ المطلة على سفن في البحر، وهي سفن متوقفة أيضا لأن اللون يتحرك بتعبيراته المختلفة حتى من خلال الثقوب.

وعن ذلك يقول: «عندي هو مونتاج من نوع ما (الفوتومونتاج) وهو قادر على دمج هذه الشرائح فلا يمكن بعده رؤية الفرق في الزمن أو الزوايا أو يؤثر في العمل كله. هو مونتاج قد يكون جاهزا قبل عملية المونتاج نفسها- كما تفضلت- لكن بعضه لا يكون إلا بعد دمج الشرائح. هو مونتاج لا يفعله إلا من له رؤية في التصوير والفن عموما، وهنا تبدو صعوبة مثل هذا العمل».

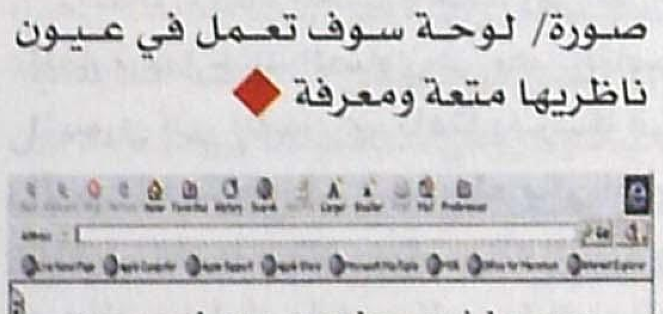
وأخيرا إذا كان علي يوسف كذلك فإنه - فعلا كما عرفت عنه - يخرج فجرا يلاحق الغيوم الحمراء بكاميراته فيصطادها ليبدأ عملية تخليقها في صورة/ لوحة سوف تعمل في عيون ناظريها متعة ومعرفة ◆

ظلال المراكب



صورة (لعلي الكوفي) مستخدما فيها قطع الزجاج

"يتجه المونتاج في لوحات علي يوسف نحو التعبير اللوني، فكل شيء عنده يتحرك بقوة في خدمة اللون. يصور سحبا وغيوما ومياها وفضاءات وطبيعة عمودها الفقري اللون. ولا شيء غير اللون"



www.photography-guide.com

موقع مختص بالفوتوغرافيا وعوالمها الخاصة ويعرض العناوين المتصلة بالموقع والمتعلقة في بورصة الفن الفوتوغرافي وعلاقته بالمعارض المقامة على شبكة الانترنت. وقائمة واسعة تضم عددا من مصوري الفوتوغرافيا المشاهير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدمت السينما العربية، في الأعوام القليلة الماضية، أفلاما متفاوتة المستويات الدرامية والجمالية والفنية، تمحورت مواضيعها حول السير الذاتية لبعض الشخصيات التاريخية، المصرية تحديدا، الفاعلة في الثقافة والفن والسياسة والتاريخ العربي الحديث. هنا، قراءة أولية تتناول العلاقة الفنية بين السينما والتاريخ، في المشهد العربي، على ضوء هذه النتاجات الجديدة.

نديم جرجورة – لبنان

معالجة مرتبكة وبنى فنية عادية...

الشخصية التاريخية في السينما العربية

أحمد زكي وفردوس عبدالحميد في «ناصر ٥٦»

أنجز المخرج السينمائي المصري محمد خان فيلمه الروائي الطويل «أيام السادات» آخر شريط له حققه، على مدى سنتين، مع المنتج والممثل أحمد زكي، الذي يؤدي شخصية الرئيس الراحل أنور السادات، بعد نحو خمسة أعوام على تأديته دور الزعيم المصري. العربي جمال عبدالناصر، في «ناصر ٥٦» لمحمد فاضل. زكي نفسه لا يزال متحمسا لفكرة إنتاج وتمثيل فيلم عن العندليب الأسمر «عبدالحليم حافظ»، معلنا، بين حين وآخر أنه يرغب كثيرا في تأدية شخصية الرئيس المصري الحالي حسني مبارك، لاستكمال ما أسماه «ثلاثية» سينمائية عن التاريخ الحديث لمصر، بتصوير السيرة الذاتية و«المهنية» للرؤساء الثلاثة الذين حكموا مصر منذ ثورة الضباط الأحرار في الثالث والعشرين من يوليو ١٩٥٢ أي بمعنى آخر تصوير تاريخ مصر وتحولات المجتمع المصري، اجتماعيا وسياسيا من خلال هؤلاء الرؤساء.

غير أن دور أحمد زكي في «ناصر ٥٦» بدا كأنه محاولة تمثيلية جادة للغوص في تفاصيل شخصية عبدالناصر، في واحدة من المراحل المصيرية التي اختبرتها مصر، والأمة العربية، في إطار المشروع الناصري لاستعادة القرار القومي الحر، ولاستقلالية الذات العربية عن السيطرة الاستعمارية، وحقها الشرعي في تقرير مصيرها، عنيت بها مرحلة تأميم قناة السويس، وما سبقها من تحضيرات، وما واكبها من أحداث وظروف، وما تلاها من ضغوط سياسية ودبلوماسية دولية، أدت إلى «العدوان الثلاثي». في هذا الفيلم، قدم أحمد زكي واحدا من أدواره السينمائية الجيدة، بسعيه إلى التماهي بالشخصية التاريخية، وليس إلى مجرد تقليدها الباهت أو المجاني، فهو حاول أن يتشابه بالشكل الخارجي، بهدف الاقتراب من ذات الرجل، وانفعالاته وسلوكه وكيفية تصرفاته. وعلى الرغم من الفشل الفني والتقني، وإلى حد ما الدرامي، الذي مني به «ناصر ٥٦»، إلا أن حضور أحمد زكي كان بديعا إلى حد كبير، في قدرته على «تقمص» العديد من التفاصيل الخاصة بالزعيم.

مقابل الأداء الجيد لأحمد زكي، في فيلم عادي للغاية، بدا خالد الصاوي في «عبدالناصر» للمخرج السوري أنور القوادري، باهتا ومرتبكا في تأدية هذا الدور المختلف، في فيلم لم يكن أهم من عمل فاضل، على مختلف مستوياته الفنية والجمالية، مع أنه حاول أن يلخص السيرة الحياتية للزعيم، منذ بدايات انتسابه إلى المؤسسة العسكرية، حتى لحظة وفاته.

محمد فاضل نفسه لم يتوقف، في مجال «الفيلم التاريخي»، عند جمال عبدالناصر، ففي العام ١٩٩٩، قدم للشاشة الكبيرة «كوكب الشرق»، متعاونا مع زوجته الممثلة فردوس عبدالحميد (التي أدت شخصية السيدة تحية زوجة عبدالناصر، في «ناصر ٥٦») في دور أم كلثوم. بدا أن محمد فاضل قد استهواه العمل السينمائي في مجال الاقتباس التاريخي، سياسيا وفنيا، مع ضرورة التنبه إلى أن الربع الأخير من تسعينيات القرن العشرين شهد سلسلة أفلام سينمائية عربية، تمحورت حول سير ذاتية ومهنية لشخصيات فاعلة في التاريخ العربي الحديث والمعاصر، أو القديم بعض الشيء.

في «كوكب الشرق»، أضاع محمد فاضل بوصلة الفيلم، دراميا وفنيا فبعد أن اختار أشهرا قليلة من العام ١٩٥٦، ليصور عبدالناصر في مواجهته التحديات القومية، لم يتمكن من تكثيف السيرة الذاتية الطويلة لأم كلثوم، فمال - أكثر من أي شيء آخر - إلى جانب عاطفي في حياة كوكب الشرق، والصعوبات التي واجهتها في هذا الإطار، بحثا عن حب مفقود دائما.

أيا كان فإن محمد فاضل، في شريطيه «التاريخيين»، لم يبتكر لغة بصرية سوية، ترتكز على الحقائق التاريخية، والمعطيات الأرشيفية (التي بدت واضحة، إلى حد كبير، في الفيلمين)، بقالب فني متكامل (الغائب، بشكل فاضح، فيهما)، بل ظل على مسافة من النص السينمائي الجمالي، بإيغاله في سطحية المعالجة الدرامية، وبهتان البنية السردية. في «ناصر ٥٦» مال العمل إلى الخطابية، في قالب سينمائي مبتور، بسبب ضعف مشهديته التقنية والفنية. وفي «كوكب الشرق»، عجز عن الخروج من خطاب التبجيل نفسه، فبدت أم كلثوم امرأة معذبة (مع أن معلومات كثيرة أشارت إلى سطوتها وعنف شخصيتها) و ومحبطة بسبب ذلك «الحب المؤود أو الممنوع دائما» (مع أن أخبار متعددة روت إمعانها في «تعذيب» من عشقها) بينما الفيلم لم يستوعب السنين الطويلة التي عاشتها السيدة، فأخفق في العثور على أسلوب درامي ما لتكثيف جمالي مطلوب، بإلحاح، في أعمال كهذه.

المشكلة التي وقع ضحيتها «كوكب الشرق» ، كونه شريطا سينمائيا يفترض بمدته الزمنية ألا تتجاوز ثلاث ساعات على أبعد تقدير (كما في حالة، «أيام السادات» لمحمد خان، مثلا)، كان يمكن تفاديها في مسلسل تلفزيوني تمتد حلقاته أسابيع - حلقات طويلة. أي إن «الحواجز» الزمنية - التي تفرض على الفيلم السينمائي ابتكار أشكال مختلفة لإنجاح التكثيف الدرامي في اختزال التفاصيل في قالب جمالي - تكاد تلغى حين يتعلق الأمر بالشاشة الصغيرة، من دون أن يعني ذلك السماح للعمل التلفزيوني بالثرثرة أو الحشو أو الإطالة التي لا مبرر دراميا لها، بحيث يتسنى للمخرج (أو السيناريست أو المنتج) «الاسترسال» الجمالي المتماسك في التوغل، أكثر، في طيات الحكاية ومتاهاتها الدرامية المفيدة. بمعنى آخر كان يمكن للسيرة الذاتية والمهنية لأم كلثوم أن تتحرر من ضيق الوقت السينمائي، في مسلسل تلفزيوني، غير أن العمل الذي أخرجته إنعام محمد علي، مثلت فيه صابرين دور السيدة (إلى جانب أحمد راتب، الذي أبدع في تأدية شخصية محمد القصبجي)، لم يستطع أن يتجاوز كل المشاكل الفنية والدرامية، مع أنه نجح في استقطاب مئات الآلاف من المشاهدين العرب، الذين تابعوه حلقة تلو أخرى، على أكثر من محطة تلفزيونية عربية، أرضية أو فضائية. النجاح الجماهيري مرده، من بين أمور أخرى ، إلى رغبة ما في التعويض عن النقص الإبداعي الخطر الذي يعانيه الفن العربي، حاليا، بكل أنواعه، وربما أيضا إلى بقاء أم كلثوم، بعد نحو ربع قرن على رحيلها، «حية» في ذاكرة الجماهير، وإلى «سطوتها» الفنية البديعة. في المقابل، احتاج المسلسل، كما الفيلم إلى جرأة أكبر في تشريح تلك السيرة الذاتية والفنية، على حد سواء، ليس بالمعنى التحليلي النقدي المباشر (فدور الفن لا يكمن في ذلك إطلاقا)، بل على الأقل على مستوى غربلة «المراجع» المعتمدة، وعدم الخوف من اختراق «المحرمات» الباهتة التي تصنع «قدسية» ما لهذه الشخصية أو تلك، يمنع على أحد المس بها، اكتفى العملان ، السينمائي والتلفزيوني، بكل ما هو جيد وحسن وجميل ومحب وإنساني (وهذه أمور ضرورية، ما دامت الشخصية المعنية تمتعت بها) في يوميات فنانة عرفت بقوة شخصيتها، التي أفضت بها إلى امتلاك نفوذ حاد وسلطة معنوية فعلية لا يقهران.

هنا، يطرح سؤال جوهري: هل يمنع على العمل الفني، المقتبس سيرة شخصية معروفة أن يتوغل في تفاصيلها المختلفة حد التناقض أحيانا، وأن يبين «السيئ» فيها بمقدار واحد مع الجيد والحسن؟ إلى أي مدى يمكن لمثل هذا العمل أن يكون موضوعيا في معالجته الدرامية السوية لشخصية تاريخية؟

المخرج السوري أنور القوادري

المخرج المصري محمد خان

يذكر كثيرون من متابعي تفاصيل تلك الأعمال ، كيف أن «الخوف» من المس بمقدسات مصطنعة، حتمت على محمد فاضل أن «يمنع» على عبدالناصر تقبيل وجنتي زوجته حين التقاها إثر غياب أيام متتالية، وكيف أن السيدة أم كلثوم، في العملين ظلت على مسافة من كل ما يمكن أن يسيء إلى صورتها (لكن ، من ذا الذي يستطيع تحديد مشاهد الإساءة من عدمها؟).

في كتابه الشيق والمهم، «فكرة التاريخ عند العرب» ، رأى الباحث الفلسطيني طريف الخالدي أن المؤرخين «يفيدوننا علما بواحدة من طريقتين متباينتين كل التباين: إما بما قد يخبروننا أو لا يخبروننا عن الماضي، وإما بما يخبروننا عن التفكير بالماضي» المعروف أن اهتمامات الخالدي، في هذا المجال، انصبت على الشق الثاني، لكنه، في كلمته تلك، اختصر واحدة من «الحقائق العلمية» لمفهوم «كتابة التاريخ» بقوله إن المؤرخين «قد» يخبروننا و«قدلا» يخبروننا عن هذا الماضي ذلك أن المؤرخ صاحب سلطة لا يستهان بها، بحيث إن الذاكرة الجماعية (وربما الفردية أيضا) رهن بموقعه الثقافي والاجتماعي، وتوجهاته الفكرية، مع أن القواعد العلمية تفرض معايير «قاسية» في نقل الوقائع وتشريحها، فإلى أي حد يمكن اعتبار ما يضعه المؤرخون بين أيدينا «حقيقيا»؟ هل ثمة «حقيقة تاريخية ثابتة» أو «واحدة» ؟ وإذا كان الالتباس واضحا في الحدود الفاصلة بين كتابة «الحقيقة» وبين «ما يشبه الحقيقة»، فإن الأخطر من كل ذلك يبقى في «الإعلام المرئي» وتحديدا الصناعة السينمائية (من دون تناسي قوة الصناعة التلفزيونية، أيضا في هذا المجال)، التي تتخذ من هذا التاريخ أو ذاك ، أكثر من مادة درامية لأعمالها المتنوعة.

أليس «الصحافي مؤرخ اللحظة»، كما قال الأديب والمفكر الفرنسي ألبير كامو؟ لنبدل الصحافي بالإعلامي، في زمن سطوة «الإعلام المرئي»، خصوصا أن قوة هذا الإعلام في التأثير المباشر والعنيف في وعي المشاهدين، تحمل في ذاتها خطورة «التزوير»، بسبب إمكانيتها الهائلة للتشويه، بما يتلاءم مع تطلعات محركيه وصانعيه، أي السينمائيين، وخصوصا المنتجين، بالنسبة إلى الفن السابع، بحسب أهدافهم والتزاماتهم «الأيديولوجية» ألم يبق الهندي الأحمر، لسنين طويلة نموزج الشر والقتل والاعتداء على الإنسان الأبيض، مما يبرر مطاردته وتشريده، بل إبادته، في السينما الهوليوودية؟ أليس العربي، حاليا، مصدر الإرهاب والجريمة، في تلك السينما نفسها؟ ألا تظهر الشخصية اليهودية، دائما رمز التضحية من أجل الآخر، والوفاء والأخلاق الحميدة، أو مظهر الضحية المضطرة إلى «القتل» دفاعا عن الذات والمبادئ الخيرة؟ أكثر من ذلك، ألم يحارب المخرج كوستا - غافراس بسبب فيلمه الشهير «هاندك» (١٩٩٤)، كونه «دافع» فيه، إلى حد ما، عن القضية الفلسطينية، ولم يسمح له بالعمل السينمائي إلا حين اختار مشروع «صندوق الموسيقى» (١٩٨٩)، لأن يتمحور حول اليهود البولنديين الذين تعرضوا للقتل في «أفران الغاز» النازية؟

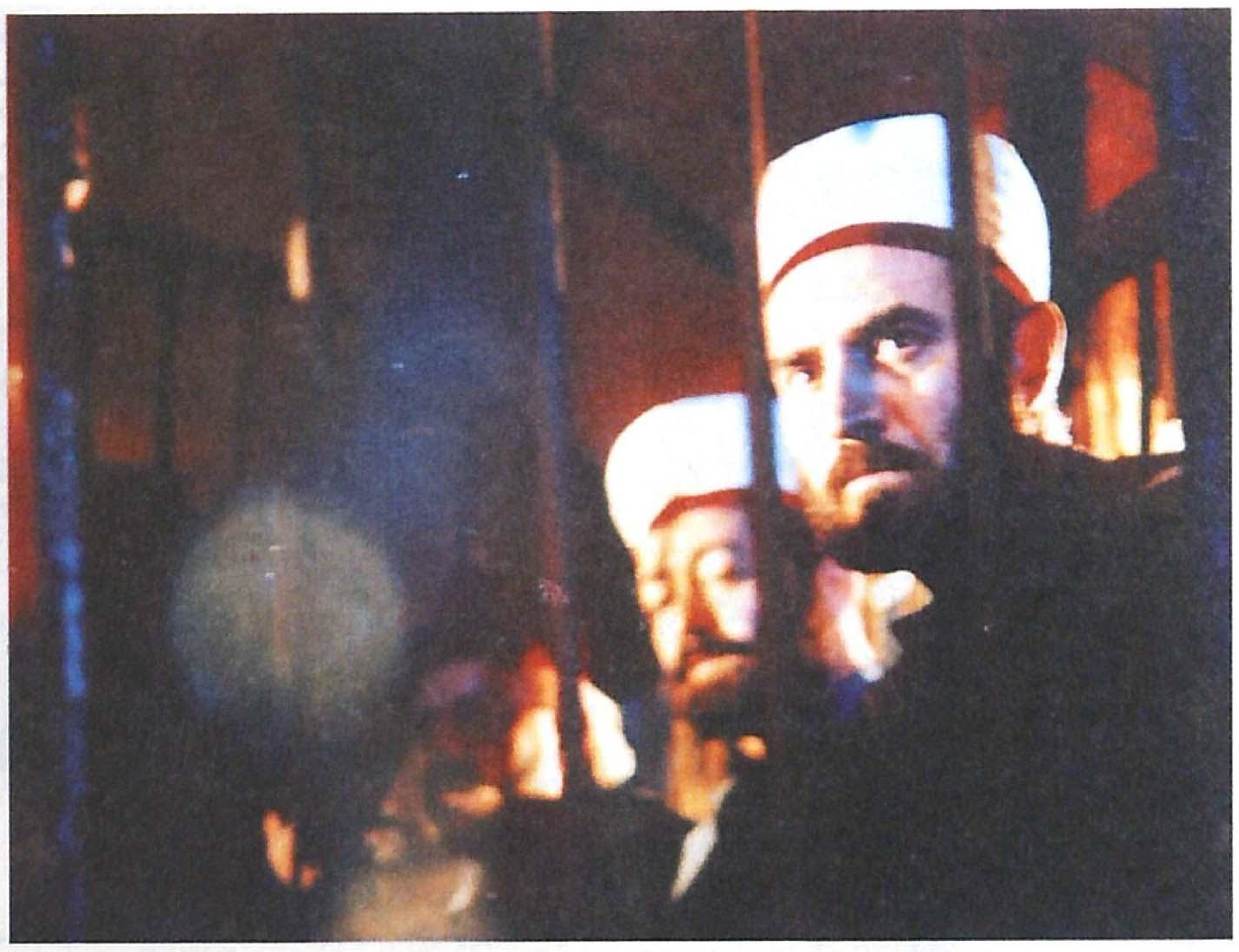
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر من ذلك فإن شريطا حربيا هوليووديا بامتياز بعنوان «يو ٥٧١» لجوناثان موستو، أنجز في العام ١٩٩٩، أثار حنق بريطانيين، كونه ادعى للأمريكيين ما لم يفعلوه في الحقيقة: فخلال الحرب العالمية الثانية، سعى الحلفاء الى الحصول، بأي ثمن، على جهاز إرسال لاسلكي متطور للغاية، صنعه النازيون ووضعوه في غواصة أرعبت جنود الحلفاء في البحر الأبيض المتوسط. أظهر الفيلم أن الأمريكيين هم الذين طاردوا الغواصة، وأوقعوا بها، واستولوا على الجهاز المذكور، في حين أعلن مؤرخون بريطانيون أن في الشريط تزويرا تاريخيا لحقائق ثابتة، إذ إن البحرية البريطانية - كما قالوا - لعبت دورا كبيرا ومهما في تلك العملية.

أيا كان، فإن الإجابة عن السؤال المذكور أعلاه، تستدعي تساؤلات أخرى، أحصرها هنا بالجانب العربي (إذ إن السينما التاريخية الغربية، الهوليوودية تحديدا، تحتاج إلى قراءة نقدية مستقلة).

إذا وضعنا جانبا مدى قدرة السينمائي العربي على «الوفاء»، أو «الالتزام» بالمعطيات التاريخية العامة (هل صحيح أننا نمتلك تدوينا متكاملا لتاريخنا الغني بالأحداث المختلفة والشخصيات المثيرة والمتنوعة والثرية بالمعطيات الدرامية؟) فإن النقاش يبدأ من كيفية التعاطي الدرامي مع النص التاريخي: هل استوفى العمل شروطه التقنية والفنية؟ هل جعل السينمائي أو التلفزيوني عمله مرآة للتاريخ، تنعكس على ذوات المشاهدين الذين (ربما) يطمحون إلى التماهي مع بعض الذاكرة، في مسعى ليس واعيا (ربما) إلى تجاوز حدة أزمة الحاضر، وغياب أفق المستقبل (من دون الدخول في نقاش حول خطأ القابعين في عفونة التاريخ، فالمقصود هنا يكمن في الطموح إلى الاستفادة من التجارب الماضية)؟ أم أن العودة إلى بعض الرموز والأحداث التاريخية لا تتعدى مجرد رغبة المخرج أو المنتج أو الممثل العربي في استغلال موقع هذا الرمز أو تلك الحكاية، في الذاكرة والوعي، بهدف الربح التجاري البحت؟ وإذا صح هذا الأمر، فهل عرفت النتاجات العربية المختصة بهذا المجال نجاحات جماهيرية من دون التوقف عند الجانب النقدي؟

باختصار، يمكن القول إن غالبية الأفلام السينمائية العربية، خصوصا تلك التي أنتجت في الأعوام القليلة الماضية، لم تتوصل إلى تحقيق المعادلة المطلوبة بين الشكل والمضمون، يمكنها استقطاب الجمهور، وتفعيل التواصل بينه وبين الذاكرة والسينما في آن واحد إذ إن الخطاب التنظيري غالبا ما يطغى على التفاصيل الفنية في حين أن هذ الأخيرة تتشتت في متاهات الحوارات الساذجة، أو السيناريوهات الباهتة أو الشخصيات المفتعلة. من جمال عبدالناصر في فيلمي المصري محمد فاضل (ناصر ٥٦) والسوري أنور القوادري (ناصر)، إلى أم كلثوم في العملين السينمائي («كوكب الشرق» لفاضل) والتلفزيوني «أم كلثوم» لإنعام محمد علي) مرورا بعبد الرحمن الكواكبي في الفيلم السوري «تراب الغرباء» لسمير ذكرى وابن رشد في «المصير» للمصري يوسف شاهين (صاحب «الناصر صلاح الدين» و«جميلة بو حيرد»)... بدت هذه الأعمال كأنها جواب ما لما يمكن وصفه بـ «موضة» العصر العربي الراهن، بلا منازع، «موضة» فنية - تجارية (خصوصا بالاستعانة بشخصيتي أم كلثوم وعبدالناصر الشعبيتين الى حدود كبيرة)، حاولت تأسيس نمط بصري لم تكن هاتان الشاشتان غريبتين عنه «موضة» تميل، غالبا، الى منحى استهلاكي - استسهالي، مع ضرورة التنبه إلى صدق النيات الكامنة، أحيانا، خلف هذا المشروع أو ذاك، خصوصا حين يعمد المخرج إلى قراءة الحاضر، بأزماته وتفتته وخطورة أحداثه، بالاستعانة بمثل تلك الشخصيات أو الأحداث التاريخية.



بسام كوسا في «تراب الغرباء»

بين الضرورات الملحة لاستلهام الحدث التاريخي، أو الشخصية التاريخية، والاستفادة من التجربة الماضية، والسعي إلى إيجاد إسقاطات معاصرة وحية له في الحاضر، لاستشراف المستقبل أيضا، وبين التسرع في فبركة أعمال بدت - في غالبيتها - منقوصة على صعيد المعالجة الدرامية والجرأة على كسر المحرمات والقدسية، كما على مستوى البناء الشكلي، خصوصا في السينما، برزت تلك «الموضة» وسط تراجع الإنتاج السينمائي المصري والعربي المتمايز والخلاق، وإزاء التحديات التي يواجهها النتاج التلفزيوني أيضا.

مطلع العام ألفين، نشر العديد من الأخبار الصحافية التي تناولت مشاريع سينمائية وتلفزيونية مختلفة، تشترك جميعها في تناولها شخصيات تاريخية معروفة: قيل إن الممثل عمر الشريف وافق على تأدية شخصية رياض السنباطي، في مسلسل تلفزيوني يروي سيرة حياة الموسيقار، باقتباسها عن كتاب عبدالفتاح صبري، وقيل أيضا إن المخرج المصري حسام الدين مصطفى كان يزمع تحقيق عمل درامي جديد عن والي مصر ومؤسس الدولة الحديثة محمد علي باشا، قبل رحيله منذ أشهر عدة، علما أن أخبارا أفادت أنه كان مرشحا، هو أيضا، لإنجاز سيرة السنباطي، علما أنه اشتغل طويلا على «نسر الشرق»، عن صلاح الدين الأيوبي، تلك الشخصية المدهشة التي لا يزال المخرج السوري الأصل، الهوليوودي الإقامة والعمل، مصطفى العقاد، يبحث عن مصادر تمويلية تتولى إنتاج مشروعه «الضخم» عنه.

سبقت الإشارة إلى أن الممثل والمنتج أحمد زكي يرغب في تحقيق سيرة عبدالحليم حافظ في مسلسل تلفزيوني، في حين أن الثنائي التلفزيوني المخرجة إنعام محمد علي والسيناريست محفوظ عبدالرحمن يشتغلان على مشروع خاص بالعندليب الأسمر أيضا، بعد النجاح الجماهيري لـ «أم كلثوم».

لا شك في أن بعض هذ المشاريع بات مؤجلا، والبعض الآخر لا يزال في طور التحضيرات التي تكاد لا تنتهي لألف سبب وسبب. لكن، إزاء تكاثر العناوين الفنية التاريخية، تبقى أسمهان الشخصية الوحيدة التي أثارت وتثير جدلا كبيرا (وصاخبا أحيانا)، إذ إن عائلتها لاتزال مصرة على رفض أي مشروع عمل عنها، وعلى عدم إدخال شخصيتها في أي مسلسل أو فيلم آخر. مع هذا، ذكرت معلومات أن المخرجة التلفزيونية أمل سعد عقدت جلسات عمل عدة مع الفنانة إيمان الطوخي، تحضيرا لخمس عشرة حلقة تلفزيونية تروي قصة حياة أسمهان مع الإشارة إلى «بعض الأحداث السياسية التي رافقت تلك المرحلة، وكان لأسمهان دور فيها». قيل إن الطوخي انهمكت طويلا في قراءة مجموعة من الكتب التي تروي حياة الفنانة الراحلة، في حين أن العقبة الوحيدة التي حالت دون تنفيذ المشروع، هي أسرة أسمهان» التي رفضت أكثر من مرة تصوير قصة حياة (الفنانة)، أو حتى مجرد الاقتراب من سيرتها، في أي عمل (...)».

فجأة، أعلن أن عائلة أسمهان وافقت على تنفيذ مسلسل تلفزيوني يوقعه مخرج سوري يدعى ممدوح الأطرش، يتوقع البدء بتصوير حلقاته التلفزيونية قريبا. فقد نشرت صحيفة «المستقبل» اللبنانية، في عددها الصادر في الخامس والعشرين من فبراير ٢٠٠١، أنه «بعد أخذ ورد، وعرض وطلب، ووقوف على السيناريو والحوار بحذافيرهما، يمكن القول إنه يمكن للمخرج السوري ممدوح الأطرش أن يباشر تصوير مسلسل تلفزيوني يتناول حياة المطربة الكبيرة أسمهان». أضافت الصحيفة أن حياة أسمهان حافلة بالمادة الدرامية، وبالتناقضات والشغف والنزق والحب والمغامرة والاختلاف. لهذا تبدو صعبة معالجة هذه المادة الدرامية الغنية بأسلوب وعظي وتبسيطي وتأليهي كما كانت الحال مع مسلسل «أم كلثوم»، حيث قدمت كوكب الشرق بصورة تقديسية». ذكر الخبر أن الصعوبة تأتي أيضا من ظروف وعناصر أخرى قائمة، حددها بـ : آل الاطرش، ابنة أسمهان، بعض الوقائع «الخطرة» والعلاقات الخاصة التي ميزت حياة «مطربتنا الكبيرة» من دون «أن ننسى عملية اغتيالها التي يقال إن المخابرات الإنجليزية قامت بها، وإن رأى بعضهم الآخر أن المخابرات الألمانية وراء الحادث، بل ويذهب بعض الناس إلى اهتمام أم كلثوم بالتحريض عليها وتدبير قتلها (!)». لهذا، سيجد المخرج ممدوح الأطرش نفسه» في حقل من الألغام والممنوعات والمحرمات»، وتساءل محرر الخبر (لم يذكر اسمه): «هل ينجح في السير في هذه الطرق الوعرة؟» ونقل الخبر عن المخرج نفسه تبشيره بتجاوز العقبات وبموافقة الأطراف (آل الأطرش، كاميليا ابنة أسمهان، شقيقها منير، وحتى الأمير سليم الأطرش...».

على الرغم من كل ذلك، فإنه لا يمكن استباق الأمور فيما يتعلق بمشروع ممدوح الأطرش، وبكيفية إنجازه مسلسلا عن أسمهان. لكن، لا بد من طرح أسئلة، قد تنسحب - بشكل أو آخر - على بقية المشاريع والشخصيات التاريخية: هل يحق لعائلة هذه الشخصية أو تلك، أن ترفض مشروعا دراميا بسبب عدم توافقه مع ما ترغب هي (أي العائلة) في قوله أو منعه؟ هل ينبع الرفض من تكاثر الأعمال الفنية، في الفترة الأخيرة التي تتناول سير شخصيات عدة، وغالبيتها «أساءت» إلى هذه الشخصيات، بسبب ضعف البنى الدرامية، والحبكات الروائية، والمناخات الاحترافية؟ هل يأتي الرفض من الحال السائدة، حاليا، وهي أشبه بـ «موضة» كما سبقت الإشارة، حتمت اختيار شخصيات كهذه محورا لأعمال غالبا ما تسقط في الهشاشة، وتخاف من اختراق المحرمات، وتعجز عن استعادة الشخصية التاريخية بتفاصيل حياتها وموقعها الاجتماعي والثقافي والإنساني، وتفكيك عوالمها المختلفة والمتناقضة لبناء درامي سوي ومتين، بعيدا عن السطحية والأحكام المتوارثة، وعدم المس بـ «مقدسات» باهتة؟ هل تخاف عائلة الأطرش من تحويل أسمهان إلى سلعة استهلاكية، أو من غياب المخيلة الإبداعية القادرة على إنجاز عمل فني يستوفي شروطه الدرامية، أو من عدم وجود مؤهلات فنية وتمثيلية تلائم العمل وشخصيته؟ في هذه الحال، هل «الوقوف على السيناريو والحوار بحذافيرهما» يؤدي إلى النتيجة التي تريدها العائلة؟ ألا يعني هذا تحقيق عمل يعكس رغبات العائلة، من دون أدنى اهتمام بـ «حقائق» الشخصية، حفاظا على ما تراه العائلة «أسرارا»؟ لا تعني «موافقة الأطراف» إحكام القبضة الحديدية على العمل، تعويضا عن عجز العائلة إحكام سيطرتها على الفنانة نفسها في حياتها، فإذا بالعائلة «تنتقم» منها في مماتها؟

باختصار شديد، أعتقد أن أحدا لا يحق له وضع شروط مسبقة، أو رفض هذا المشروع أو ذاك، لأي سبب كان. فالشخصية التاريخية، سواء كانت سياسية أم ثقافية أم فنية أم عسكرية أم اقتصادية أم أي شيء آخر، ليست ملك عائلة أو أفراد، بل باتت حقا للتاريخ. صحيح أن العائلة أو الأفراد معنيون أولا بمشروع يتعلق بالشخصية القريبة، لكن هذا يبقى في إطار تقديم المعلومات غير المعروفة أو غير الموجودة في المراجع، بغية إفادة أصحاب المشروع بتفاصيل خفية تنعكس إيجابا على عمل سينمائي أو تلفزيوني، الشرط الأول لنجاحه يبقى في «الحرية الفنية والإبداعية». وإذا سلمنا جدلا بهذا الأمر فماذا يمكن فعله بخصوص تلك الشخصيات التاريخية القديمة، مثلا، التي لم يعد أحد من أقاربها أو من معارفها على قيد الحياة؟ لذا، على صاحب المشروع أن يتحقق من الوقائع التي لا يمكن اختزالها في كتاب أو كتابين، وأن يكون متمكنا من مخيلة إبداعية سوية، وأن يمتلك جرأة حقيقية في تكسير المحرمات، ليس بهدف التزوير والتشويه، بل من أجل بناء حيز درامي خلاق، يستفيد من الحقائق، ويبلور ما يريد منها في سياق فني متكامل.

لعل المشكلة العربية في النتاج «التاريخي» الحديث (!)، تكمن في نقيض ما قالته الفرنسية دانييل تومبسون (وهي سيناريست وروائية): «حين أكتب ينصب اهتمامي الأول على عدم التسبب بضجر الجمهور. هذا القلق لا علاقة له بنوعية العمل. إنه بالأخص سؤال الإيقاع في تسلسل المشاهد» ◆

http://cinema.ajeeb.com

أرشيف ضخم يضم بداخله مناسبات سينمائية عربية سابقة مرتبة حسب وقت حدوثها ومكان إقامتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أورسون ويلز.. عازفاً

اكتسبت تجربة المخرج السينمائي الأمريكي أورسون ويلز Orson Welles أهمية خاصة في تاريخ السينما العالمية منذ انطلاقة فيلمه الأول «المواطن كين» في عام ١٩٤١، حين كان عمره خمسة وعشرين عاما، وقد عمل في هذا الفيلم كعادته في أبرز أفلامه اللاحقة كاتبا وممثلا ومخرجا، ومنذ ذلك الحين ظل «المواطن كين» أهم فيلم في تاريخ السينما في رأي الأكثرية الساحقة من النقاد والمؤرخين السينمائيين وظل يحتفظ بمكانته في الأرقام الأولى بين أهم عشرة أفلام في تاريخ السينما أيضا، وظلت شخصية أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) كممثل لا تنفصل عن شخصيته كمخرج مبدع.

بندر عبدالحميد - سورية

تغيير وجه السينما بالفيلم الأول

أورسون ويلز.. المرعب

جاء ويلز إلى السينما بعد أن حقق نجاحات مبكرة في الإذاعة والمسرح، وكان اهتمامه بالفن واضحا منذ الطفولة، حيث كانت أمه عازفة موسيقية متفوقة، تعلم على يديها العزف على الكمان والبيانو، وظهرت مواهبه الدرامية في السنوات الأولى لدراسته فانتسب إلى معهد الفنون في شيكاغو قبل أن يسافر إلى أيرلندا ليقدم نشاطات مسرحية كان أبرزها دوره في مسرحية «هاملت» التي زرعت في نفسه علاقة خاصة بأعمال شكسبير انعكست على كل حياته الفنية، وبعد أن عمل ممثلا في فرقتي «آبي» و «غيت» المسرحيتين طاف معهما في إسبانيا والمغرب، ثم عاد إلى شيكاغو لينضم إلى فرقة كاترين كورنل حيث أدى دور ميركوشيو في مسرحية «روميو وجولييت»، ودور أوكتافيو باريت في مسرحية «آل باريت من شارع ويمبول» ثم نظم بعد ذلك مهرجانا للمسرح قدم فيه مسرحية هاملت، مستفيدا من تجربته في أيرلندا، كما قدم بعد ذلك مسرحية «ماكبث» في الحي الزنجي في نيويورك بممثلين من الأمريكيين السود، قبل أن يؤسس فرقة «ميركوري» المسرحية ويقدم من خلالها شخصية يوليوس قيصر بثياب عصرية، ومع نشاطاته المسرحية هذه كان يمارس نشاطا إذاعيا بارزا، من خلال الدراما المثيرة التي بدأت بمسرحية «رعب» للشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش، وأدار مسلسلات إذاعية بارزة مع ممثلي فرقة ميركوري، التي انتقلت معه إلى هوليوود.

غضب أورسون ويلز من فرقته المسرحية في أحد أدوارها الإذاعية، وصرخ قائلا: تريدون أن تعرفوا كيف يكون المسرح الإذاعي مثيرا؟ سأريكم كيف، اتركوا المكان.. كان يعتمد على مونتاج الحوار والصوت، ولم تكن الأعمال الإذاعية الأخرى تثير الخيال البصري أكثر من أعمال أورسون ويلز، حينما قدم «وداعا للسلاح»، و «قلب الظلام»، و «الكونت دي مونت كريستو» و «الظل».

كانت افتتاحية برنامجه الدرامي الإذاعي هي الضربات الافتتاحية في الكونشرتو الأول لشايكوفسكي، وحينما تتلاشى الضربات نسمع صوت ويلز يهدر: مساء الخير سيداتي سادتي، هذا أنا أورسون ويلز.

جاءت الشهرة إلى ويلز من الإذاعة، قبل السينما، فحينما كان في الثالثة والعشرين من عمره قدم رائعة هـ. ج. ويلز «حرب العوالم»، ولكنه استخدم أسلوب النشرة الإخبارية الرصينة، في الثلاثين من أكتوبر عام ١٩٣٨، فأعلن أن غزاة من المريخ بدأوا يجتاحون نيوجرسي، فدب الرعب بين الملايين من سكان نيوجرسي ونزح منهم حوالى ثلاثين ألفا من ديارهم مذعورين على عجل بعد سماعهم الخبر، ولم يعرفوا أن هذا الخبر جزء من رواية خيالية هي «حرب العوالم».

عندما كانت إدارة شركة آر. كي. أو (R.k.o) للإنتاج السينمائي تعاني من خطر الإفلاس اتصلت بأورسون ويلز ووقعت معه عقدا مثيرا للعمل معها يسمح له بصلاحيات واسعة في الإشراف على الإنتاج والعمل كمخرج وممثل ومؤلف ويمكنه أن يقوم بتشغيل فرقته المسرحية «ميركوري» في هوليوود، وحينما كان ويلز يتفقد استوديوهات هذه الشركة انبهر بإمكاناتها وطاقتها العالية فقال: هذه أكبر لعبة قطار كهربائية يمكن أن تعطى لصبي على الإطلاق.

ثم بدأ استعداداته لتقديم فيلمه المثير الأول «المواطن كين» الذي يستلهم شخصية إمبراطور الصحافة الأمريكية «وليام راندولف هيرست»، الذي وصلت إليه أخبار عن مشروع هذا الفيلم الذي يمسخ صورته اللامعة في مجتمع رجال المال والأعمال، فسخر كل طاقته لإيقاف تصوير الفيلم ولكنه لم يفلح، ولم يستطع إيقاف تصويره قانونيا وقضائيا فتضامن معه لويس ماير مدير شركة مترو للإنتاج السينمائي، وشركات إنتاجية أخرى وقدموا عرضا مغريا يتضمن دفع مبلغ يزيد على كلفة إنتاج هذا الفيلم بمقدار ثمانمئة واثنين وأربعين ألف دولار إذا وافقت شركة آر. كي. أو، على حرق النسخ الموجبة والسالبة من «المواطن كين» فكانت هذه الزيادة وحدها تكفي لإنتاج عدة أفلام في تلك الفترة، ولكن هذا العرض لم يجد قبولا لدى أورسون ويلز والشركة المنتجة التي فوضته بالإشراف على الإنتاج، وظل هذا الفيلم الذي كتبه ويلز مع هيرمان مانكويش، واستغرق تصويره نحو مائة يوم، يواصل مسيرته بالعد التنازلي المنتظم نحو يوم العرض الأول في ٩/ ٤/ ١٩٤١، والذي يشبه موعد انفجار قنبلة عملاقة جديدة، قبل عدة شهور من دخول الولايات المتحدة إلى الجبهات الملتهبة في الحرب العالمية الثانية.

ضرب إمبراطور الإعلام والأعمال هيرست وأنصاره حصارا إعلاميا وتجاريا حول الفيلم والشركة المنتجة و أورسون ويلز، فمع كل الإثارة والتشويق والتحدي في ولادة هذا الفيلم رفضت بعض صالات العرض الفخمة عرضه، وهذا ما شكل دعاية إضافية له، ولكنه في الوقت نفسه أعطى لأورسون ويلز صفة الفنان المرعب الذي تخشى شركات الإنتاج من التعامل معه كمخرج على الأقل.

كان ويلز متأثرا إلى حد ما بأعمال جون فورد وأسلوبه، وقال إنه رأى فيلم «عربة السفر» لجون فورد أكثر من أربعين مرة، وباستثناء فورد فإن ويلز هو المخرج الأكثر تأثيرا في المخرجين السينمائيين في الولايات المتحدة والعالم، بأجيالهم المختلفة.

> في دراما إذاعية أعلن ويلز أن سكان المريخ غزوا نيوجرسي فدب الرعب بين الأمريكيين وهرب عشرات الآلاف من بيوتهم

كان فيلم «المواطن كين» يصور رجلا أصبح أسطورة، ولكنه في الوقت نفسه أراد أن يكشف عن الحقائق والأوهام التي تختفي وراء مظاهر هذه الأسطورة، فشخصية شارلز كين تنعكس في مرايا متعددة، ومن وجهات نظر أو زوايا رؤية مختلفة، فهي تبدو كقلم رصاص مضلع، رأسه إلى الأسفل، وأنت لا ترى كل أضلاعه من زاوية واحدة.

يبدأ الفيلم بمشهد إخباري عن موت شارلز كين، ثم يقفز إلى فيلم تسجيلي قصير يستعرض حياته وأمجاده، ولكن الشريط يهتز وينقطع، ونرى المدير يتحدث إلى محرريه عما فعل هذا الرجل، يجب أن توضح من هو هذا الرجل، ثم قام المدير بتكليف المحرر الإخباري جيري تومسون بتقصي الحقائق الخفية وراء هالة المجد التي أحاطت بهذا الرجل.

ومع موت «كين» لم يكن أمام تومسون سوى طريقة واحدة لمعرفة تلك الحقائق، وتتمثل في أجزاء مقابلات مع الناس الذين عاشوا معه أو عرفوه، وهكذا ترافق الكاميرا جولة تومسون معهم، وهم يتحدثون عن الحقيقة، ولكن ليس هناك حقيقة، وإنما مجموعة من الصور المتناقضة لها، وبالتالي فإن الفيلم في النهاية يرسم واقعا مجزوءا.

كانت سوزان ألكسندر تخرج من صيدلية في أمسية ماطرة حينما صادفت «كين» في الشارع وقد لطخته سيارة بالوحل، فانفجرت ضاحكة، وتبادلت معه الحديث فرافقها إلى منزلها، وأخبرها أنه يملك صحيفتين، بينما باحت له بأنها ترغب في أن تصير مغنية، وتوطدت العلاقة بينهما مع أن كين كان متزوجا، لكن زوجته أثارت فضيحة مدوية عشية الانتخابات فدمرت حياته السياسية واضطر أن يطلقها ويتزوج من سوزان ألكسندر ويدفعها إلى التدريب على الغناء، ثم يبني لها دار الأوبرا الكبيرة في شيكاغو، ولكنها أخفقت في تجربتها في الغناء، فحاولت الانتحار، ولكنها استسلمت أخيرا لواقعها كامرأة مترفة وتعيسة في ظل رجل متعجرف، ورطها في مغامرة خاسرة، وتواصلت الحياة الزوجية بإيقاع بطيء وممل، بعد أن اتسعت المسافة التي تفصل بينهما حينما يلتقيان في القصر الفسيح ويجلسان متباعدين بحيث يحتاجان إلى الصراخ لكي يسمع كل منهما الآخر.

إن المجوهرات الثمينة والألبسة الباذخة لا تستطيع أن تعوض سوزان ألكسندر عن حالة الإذلال التي تعيشها في هذا القصر المبهر مع كين الذي كشف عن مزيد من الصفاقة حينما وجه إليها صفعة قاسية، لكي يثبت لنفسه أنه المنتصر مع امرأة مهزومة مسبقا في مواجهة لا تحمل فيها سلاحا، ولم تكن سوزان امرأة شريرة، ولكنها دفعت ثمنا غاليا من كيانها ومشاعرها لكي يثبت كين لنفسه أنه رجل قوي في إمبراطورية الرجال.

على فراش الموت يلفظ كين كلمة غامضة (Rose bud) هي «برعم الوردة»، ولا أحد يعرف معنى ما تشير إليه هذه الكلمة، غير أننا نكتشف في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

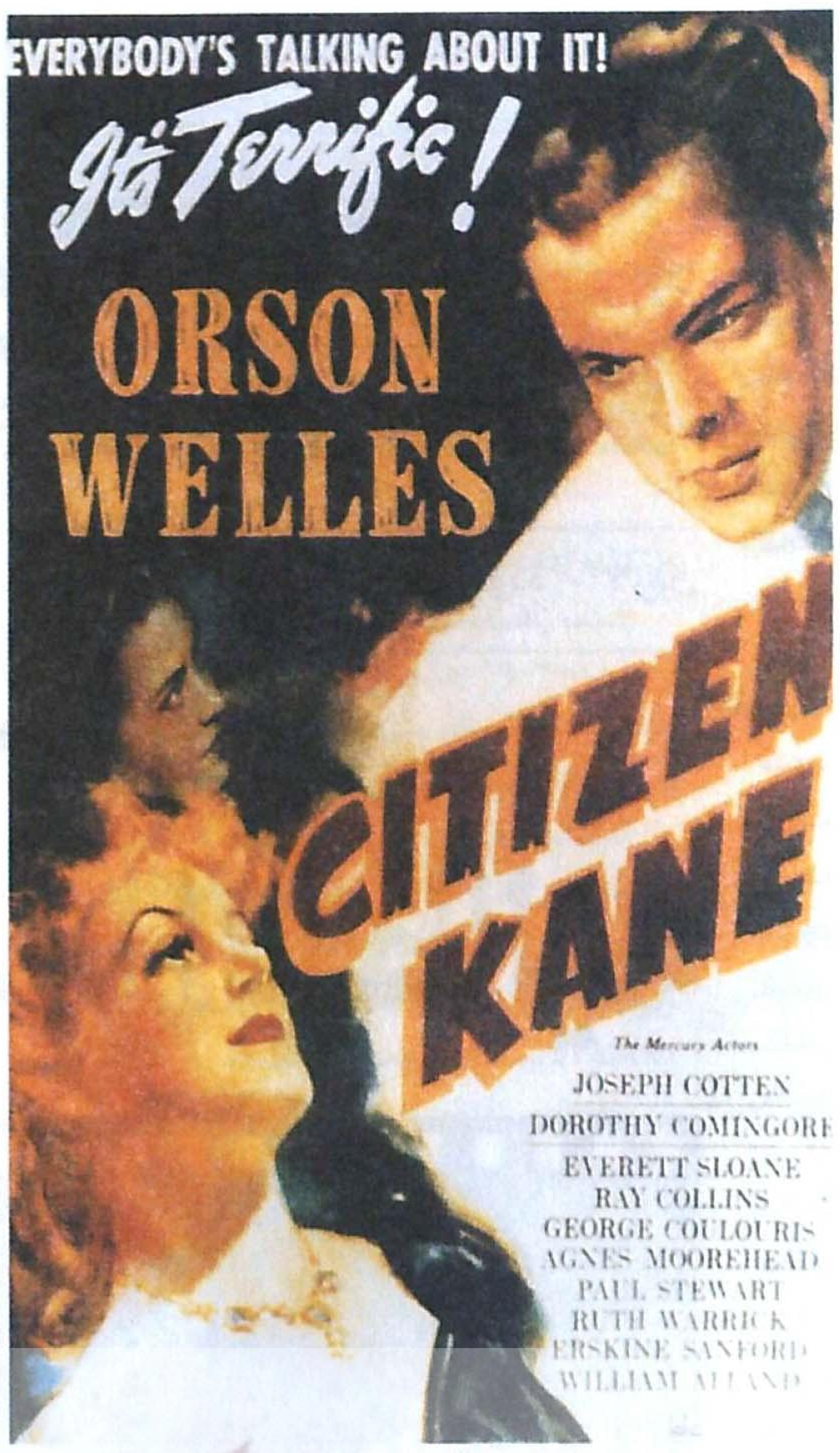
اللقطات الأخيرة في الفيلم أنه كان يتذكر اسم زلاجته في الطفولة. ولكن جيري تومسون ينكر أن اكتشاف معنى هذه الإشارة يمكن أن يشرح حياة رجل كان يحصل على كل ما يريده. ربما كانت هذه ليست إلا قطعة من لعبة «لغز» الذي لا تكتمل صورته إلا بعد وضع كل القطع في مكانها الصحيح. ومن هنا يمكن أن تكون الإشارة إلى لعبة الزلاجة تعني عند كين طفولته المفقودة. أو البراءة في تلك الطفولة البعيدة.

وهكذا فإننا لانجد في فيلم «المواطن كين» حكاية أو رواية تقليدية تتطور فيها الأحداث، بل متابعة محمومة ورصدا إبداعيا لشخصية غير عادية في مرايا مواربة أو متعاكسة، ليس فيها تتابع زمني، فالصور هي التي تحكي وتتفاعل مع المشاهد في انتقالات مونتاجية بارعة للقطات التي تجمع المشهد الأمامي مع خلفيته في الوقت نفسه، فقد أعاد ويلز صياغة كل التجارب السينمائية السابقة بأسلوبه الخاص.

وفي هذا الفيلم بدأ أورسون ويلز موضوعاته الأثيرة التي تنصب على تشريح آلية الفساد في موازاة هيتشكوك الذي انصبت أفلامه على تشريح آلية الجريمة في إطار من التشويق والرعب.

كان فيلم «المواطن كين» بداية الهجوم الذي شنه ويلز على التقاليد والمؤسسات والأنظمة السائدة في المجتمع الأمريكي وعلى رأسها مؤسسة الزواج التي تحمل في طياتها إذلالا للمرأة أمام سطوة المال الذي يتحكم به الرجل المستبد، وتكررت هذه الصورة بأشكال مختلفة في أفلام ويلز، كما هي الحال في فيلم «سيدة من شنغهاي».

قبل عامين من ظهور فيلم «سيدة شنغهاي» كان أورسون ويلز قد أخفق في فيلم «الغريب» الذي أثار شكوكا حول موهبته كمخرج، وظل أمله معقودا على براعته كممثل، في الوقت الذي أعلن فيه عزمه على الطلاق من ريتا هيوارت التي كانت النجمة الأولى في شركة كولومبيا للإنتاج السينمائي، ومع هذا استخدمت ريتا هيوارت نفوذها لإقناع الشركة بتكليف ويلز بإخراج فيلم يشاركها فيه البطولة، وبعد تردد طويل وافقت الشركة، وبدأ ويلز «المرعب» العمل في فيلم «سيدة من شنغهاي» والتزم ظاهريا بشروط الشركة، ولكنه كان يخطط للانتقام من هوليوود قبل أن يبتعد عنها، فقدم قصة بوليسية من الدرجة الثانية، شوه فيها صورة ريتا هيوارت وحولها من معبودة الجماهير، ورمز الحب والإغراء والجمال، إلى قاتلة فاسدة في عصابة منحطة،



غلاف فيلم المواطن كين

ريتا هيورث في فيلم سيدة من شنغهاي

ونموذج للقاتلة الشقراء في أفلام الشر والجريمة.

قام ويلز بدور بحار أيرلندي يلتقي في سان فرانسيسكو بسيدة جميلة وينقذها من اعتداء عليها، لكنها اختفت، وفي اليوم التالي يلتقي البحار مايكل بمحام ذي عاهة يعرض عليه العمل في يخته، ويكتشف مايكل أن هذا المحامي -آرثر بانستر- هو زوج الحسناء التي انقذها بالأمس، إلزا (ريتا هيوارت).

يسافر مايكل في اليخت الذي يضم عصبة غامضة، وتبدي له إلزا إشارات حب صاف، وفي نهاية الرحلة يعرض جورج غريسبي على مايكل خطة قتل وهمي لقبض تعويض التأمين، وكان مايكل يحتاج إلى المال للهروب مع إلزا بعيدا، ولكن الشرطة تجد غريسبي مقتولا فتلقي القبض على البحار مايكل ويتولى بانستر زوج إلزا الدفاع عنه، فيبذل جهودا مضاعفة ليس لتبرئته وإنما لإدانته، ولكن مايكل يتمكن من الفرار قبل صدور الحكم، وفي قلب الحي الصيني في مدينة الملاهي، في سان فرانسيسكو يلتقي بإلزا ويعرف أنها هي التي قتلت غريسبي، وأنها كانت تدير كل المؤامرات، وتحدث مواجهة مسلحة بين إلزا وزوجها بانستر، يموت بانستر بطلقات من يدها، قبل أن تتخبط هي في دمائها، حيث أصيبت بجراح خطرة، فهي تزحف فوق الزجاج المكسور وترفع رأسها متوسلة نحو مايكل، ولكنه يتركها وحيدة تحتضر، ثم يمضي لينجو بجلده من مستنقع الجريمة.

إن أبطال أفلام ويلز يعانون تعقيدات خاصة، ولهذا فإنهم يحاولون إخفاءها عن الآخرين، وعن أنفسهم، من خلال الكذب والمراوغة، فهم يتحولون إلى أسرى لأكاذيبهم، وحينما يضطرون إلى مواجهة هذه الأكاذيب فإنهم يتحطمون ويموتون، وتقودهم أكاذيبهم قبل انفضاحها إلى استخدام العنف أو المال أو الجريمة، ولايثيرا اهتمامهم عدد ضحاياهم، أو عدد الأقنعة التي يرتدونها لإخفاء وجوههم الحقيقية.

وفي مواجهة هؤلاء نجد دائما من يكشف الحقيقة - الفاضحة، ويعري الأساطير الجوفاء، كما هي حال الصحافي جيري تومسون، في فيلم «المواطن كين»، الذي قام بكشف الحقيقة المرة المغيبة خلف المظاهر الأسطورية الخادعة التي ابتدعها شارلز كين لنفسه، وفي فيلم «الغريب» يكشف المحقق ويلسون عملية التنكر التي قام بها النازي السابق فرانز كندلر الذي كان يدعي أنه أستاذ في كلية نيو انجلند. وفي فيلم «سيدة من شنغها» يكشف البحار الشاب مايكل أوهارا مدى الفساد الذي يعيش فيه المحامي آرثر بانستر.

وهذه هو حال مستر أركادين الذي يخفي ماضيه، فيكشفه مايك فارغاس، وعلى منوال «مستر أركادين» في الفيلم الذي يحمل اسمه نجد المخبر كوينلان في فيلم «لمسة الشر» والمحامي في فيلم «المحاكمة»، وآياغو في فيلم «عطيل» وفالستاف في فيلم «أجراس منتصف الليل».

إن هذه الشخصيات الزائفة تشبه العقارب التي تسمم من حولها وتفسد حياتهم، وقد جاءت هذه الصورة في فيلم «مستر آركادين» وفي الحكاية التي سردها على النحو التالي جورج آركادين (سأحكي لكم الآن حكاية العقرب، كانت العقرب تريد أن تعبر النهر، فطلبت من الضفدعة أن تحملها على ظهرها فردت عليها الضفدعة قائلة: لا، إذا حملتك على ظهري.. ربما تلدغينني، ولدغة العقرب تعني الموت، فقالت العقرب: ولكن أين المنطق في هذا؟ إذا لدغتك فإنك تموتين، وأنا أهوي في الماء، فاقتنعت الضفدعة، وسمحت للعقرب بالركوب على ظهرها، وفي منتصف النهر شعرت الضفدعة بآلام شديدة، وتأكدت أن العقرب لدغتها، فصاحت وهي تغوص وتموت وعلى ظهرها العقرب ولكن أين المنطق؟ فردت العقرب: إنني أعرفه، ولكن هذا هو طبعي.).

> من المؤسف أنني بدأت من القمة ولم أجد بعدها طريقا سوى النزول

يقول أورسون ويلز: «من المؤسف أنني بدأت من القمة ولم أجد بعدها طريقا سوى النزول»، فمع كل الإنجازات الأخرى، إخراجا وتمثيلا لم يستطع الوصول إلى نقطة البداية «المواطن كين»، مع أن التقنية التي ابتكرها في هذا الفيلم استخدمها في كل أفلامه اللاحقة، لكن مخاوف شركات الإنتاج ظلت قائمة حول التعامل معه كمخرج، حتى حينما تضطر إلى العمل معه في موضوعات محددة كما حدث عندما أخرج فيلمه الثاني «عائلة أمبرسون العظيمة» حيث قال ويلز عن مديري الإنتاج: لقد كلفوا حارس الاستوديو بإجراء عملية المونتاج لفيلمي في غيابي.

بعد أن انتهى ويلز من تصوير فيلمه الثاني سافر في مهمة عاجلة إلى البرازيل لتصوير مهرجان ريو دي جانيرو. ومن هناك أرسل المشاهد الأولى من ذلك الفيلم الذي لم ينجز، لأن إدارة الشركة المنتجة لم تعجبها تلك المشاهد، فاقترح ويلز على الشركة إنجاز فيلم آخر، عن خبر قرأه في مجلة التايم يقول: إن أربعة صيادين برازيليين ركبوا طوفا وداروا فيه حول البرازيل لتقديم شكوى إلى الرئيس فار غاس.

ووافقت الشركة على منح ويلز عشرة آلاف دولار فقط، ومع ذلك استطاع ويلز تصوير هذا الفيلم الذي أراد أن يجعله مشابها لرحلة أو ليس، حيث صور الصيادين أنفسهم، لكن أحدهم توفي في أثناء التصوير، وظل هذا الفيلم منسيا في المستودعات لمدة خمسة وأربعين عاما، وقد شاهد المعجبون بعبقرية أورسون ويلز فيلما رائعا على مدى ساعة واحدة اسمه «أربعة رجال على طوف»، بعد نصف قرن من تصويره.

بعد أن انجز فيلميه «سيدة من شنغهاي» و «ماكبث» عام ١٩٤٨، غادر إلى أوروبا حيث أمضى عدة سنوات، أنتج وأخرج خلالها فيلمين كان فيهما الممثل الأول أيضا، وهما «عطيل» ١٩٥٢ و «مستر آركادين» ١٩٥٥، عاد بعدها إلى هوليوود ليقدم فيلم «لمسة الشر» قبل أن يعود مرة أخرى إلى أوروبا ليقدم فيلم «المحاكمة» و «أجراس منتصف الليل».

كان ويلز يظهر في بعض الأفلام كممثل فقط، بين حين وآخر، مثل «جين آيير» و «الرجل الثالث» و «الإكراه» و «رجل لكل الفصول» و «السيوف المتصالبة» وفي الخمسينيات عاد إلى المسرح في عملين لشكسبير «عطيل» و «الملك لير».

قال عنه جان كوكتو: «إنه متسكع جريء، ومجنون حكيم»، أما فيرنون يونغ فيقول: يكافح أورسون ويلز في معظم أفلامه من أجل شيء ما، يصعب تحديده، لكنك عندما تلفظ اسم أورسون ويلز، فإن الناس يعرفون ما تعنيه بهذا الاسم، وقد لاحظت أنهم يبتسمون دائما ◆

كثيرا ما يتردد مصطلح «الواقعية الجديدة» بين أوساط السينمائيين العرب. وكثيرا ما يقال إن لهذه الموجة تأثيرا كبيرا في عدد لا بأس به من مخرجينا الذين يشار إليهم بالبنان الآن. وفي المقابل يوجه البعض انتقادات عنيفة لهذا النوع من الأفلام (وبالتالي للمتأثرين به) إذ يرونه مبتعدا عن هدف الفن الحقيقي بما يقدمه من واقعية شديدة القتامة، بينما الحياة تزخر بجماليات جديرة أن تنقلها السينما باعتبارها وسيلة للمتعة بالأساس!! بين هذا وذاك غام - أو يكاد - المعنى الحقيقي لمصطلح «الواقعية الجديدة»» فلم يعد أحد يذكر ملامحها الرئيسية وأسباب ظهورها والعلاقة بينها وما سبقها من أشكال سينمائية.
وهنا محاولة للتعريف بهذه السينما من خلال ترجمة لإحدى دراسات الجزء الثاني من كتاب «تاريخ الفيلم» لكاتبيه «أورلش غريغور» و«أينوباتلاس». وهو الكتاب الصادر عن دار نشر روفولت عام ١٩٧٦.

ترجمة علي عودة - الأردن

تأثر بها الكثيرون في الوطن العربي

الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية

من فيلم (روما)

أكد الفيلم الإيطالي في العقد الأول لتسلم موسيلني السلطة حضوره الإقليمي. وبدأ الجمهور يمج الإخراج السينمائي التاريخي التقليدي ويفضل عليه الأفلام الأميركية، كما أشهرت شركات سينمائية كبرى إفلاسها، وهبط الإنتاج السنوي عند نهاية العشرينيات إلى حوالى عشرة أفلام. كبار مخرجي الأفلام الصامتة مثل (جينينا) و(غالوني) هجروا إيطاليا إلى فرنسا وألمانيا وعادوا إليها في الثلاثينيات.

في عام ١٩٢٤ أنشئت شركة حكومية متخصصة في إنتاج الأفلام القصيرة وفي إصدار جريدة سينمائية أسبوعية أطلق عليها اسم (luce)، أول الأمر لم يعلق موسوليني أي أهمية تذكر على السينما، إلا أنه بإدخال الفيلم الناطق حقق الإنتاج السينمائي قفزة نوعية، وبالتدرج أخذ موسليني يستوعب أهمية الفيلم بالنسبة للدعاية الفاشية - حيث بدأ في عام ١٩٣١ بتخصيص معونات مالية ضخمة لصناعة الأفلام وضعت تحت إشراف مؤسسة فاشية تابعة مباشرة لوزارة الدعاية آنذاك وكانت تقوم أيضا بمهام تنسيق الإنتاج والتوزيع والمراقبة الصارمة.

وبذلت المحاولات لتوجيه الإنتاج السينمائي بحيث يخدم أفكارها الفاشية وذلك بمنح جوائز مالية عالية للأفلام «ذات القيمة الفنية» وقد جاءت هذه المكافآت في الواقع لصالح الأعمال الدعائية الفاشية مثل (جينينا) و(غالوني) ولإنعاش صناعة الفيلم الإيطالي بصورة مستمرة أنشئ الـ (Cinecitta) عام ١٩٣٧، وهو مركز إنتاجي ضخم تولى إدارته نجل موسوليني (فيتوريو).

بفضل كل هذه الإجراءات ارتفع إنتاج الأفلام في عام ١٩٣٩ إلى أكثر من ثمانين فيلما سنويا، ولكن المراقبة وتوظيف المعونات المالية من قبل الحكومة الفاشية دفعت المنتجين والمخرجين على الدوام باتجاه إنتاج أفلام التسلية غير الملتزمة وحتى الأفلام المستوردة لم تسلم من التغيرات الحاسمة التي أجريت عليها، جندي هارب مثلا تحول إلى سائح طاهر القلب.

ولم تلفح الفاشية الإيطالية، على الرغم من الجهود المضنية، في تنظيم صناعة الأفلام بشكل تام. ولأجل الوصول إلى غايتهم الإنتاجية المنشودة، كان عليهم جذب الشركات السينمائية الصغيرة المستقلة، وبذلك حافظ الفيلم الإيطالي حتى تحت الفاشية على تنوع موضوعاته، أما في السنوات الأخيرة للنظام الفاشي ظهرت أفلام يمكن اعتبارها ممهدة لأسلوب الواقعية الجديدة لفترة ما بعد الحرب، وقد وضعت أحداث الحرب وتدخل الحلفاء في إيطاليا نهاية مؤقتة لإنتاج الأفلام كافة، وأصبح مركز الإنتاج (Cinecitta) ملجأ للمشردين، كما انهارت الرقابة الفاشية والاحتكارات واضطرت الأوضاع الخارجية المخرجين الإيطاليين إلى تجاوز التقاليد الفاشية في أفلامهم والتحول إلى الواقعية، يضاف إلى هذا دوافع حركة المعارضة وملاحظات النقد المناهض في السنوات الأخيرة. وهكذا ولد أسلوب جديد وهو أفلام الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، أهم حركة سينمائية بعد الحرب عموماً، والتي ظهرت في جو من الحرية، على الرغم من أنها كانت تعاني من ضائقة مادية. وقد تركت هذه الحالة آثاراً فنية إيجابية، فبينما كان فيلم روزليني (Rome Citta Operta) (روما) لعام ١٩٤٥ يحقق نجاحا جماهيريا رائعا، واجهت أفلام الواقعية الجديدة الأولى صعوبات جمة، وأخذ الجمهور يفضل ثانية الأفلام التجارية غير الملتزمة، ولم تحرز أعمال دي سيكا وفيسكونتي إلا نجاحا متواضعا جدا، كما ألحقت الاجراءات الحكومية على صعيد الاقتصاد والمراقبة أضرارا إضافية بأفلام الواقعية الجديدة.

> ”بعد عام ١٩٤٥ أصبحت السينما الإيطالية فناً طليعياً لكافة الدول الأوروبية التي عانت من الحرب“

مخرجو الثلاثينيات كاميريني وبلاسيتي

نادراً ما كان يتحدث المرء فيما بين الأعوام ١٩٢٠ و١٩٣٠ عن وجود فيلم إيطالي، إذ كان الإنتاج القليل يخضع لتأثير المسرحيات التاريخية المزخرفة وللطبعات الجديدة للأفلام القديمة الناجحة، واستمر هذا الركود العام في الإنتاج السينمائي حتى بداية عصر الأفلام الناطقة، حيث ظهر مخرجان جديدان هما: ماريو كاميريني واليساندرو بلاسيتي، اللذان طغت أفلامهما على الإنتاج السينمائي حتى بداية الحرب.

وقد طور كاميريني المولود عام ١٨٩٥ أسلوبا كوميديا يتسم بالإيقاعية والمرح، قربه من دينيه كليرس. تتناول أفلامه عالم البرجوازية الصغيرة، ولكنها كانت خالية من تأثير الدعاية الفاشية، عمل كاميريني في البداية مساعدا لـ (أوغستو غينينا) وقام بإخراج أول أفلامه المهمة عام ١٩٢٩ (القضبان)، وتعتبر قضبان السكك الحديدية رمزا لقوة جذب (العالم الكبير)، الذي يذهب ضحيته زوجان شابان بسبب ظروفهم المعاشية القاسية.

أما أسلوب كاميريني الحقيقي فنجده في فيلمه لعام ١٩٣٢ (الرجال، هؤلاء الأجلاف)، قصة الفيلم تدور حول عامل جراج (قام بالدور دي سيكا، وهو من أفضل أدواره إلى هذا اليوم) لا يتردد أمام أي مخاطرة من أجل نيل إعجاب معبودته، فيسير بدراجته دون كلل إلى جانب الترام الذي يقل حبيبته، ثم يقوم معها بنزهة بسيارة مستعارة من أحد الزبائن، وقد أعطى ملهاته من خلال النغمة الأساسية بناء موسيقيا، وعرف كيف يقدم وبشكل ممل الشخصيات الثانوية بتصرفاتها المضحكة ويجعلها تطغى على البعد الأساسي للفيلم.

وهكذا بقي الفيلم لخفته وبساطته الساخرة غير ملزم من حيث المضمون، لذا بقيت واقعية كاميريني مقتصرة على صور الحياة اليومية والوصف الخارجي.

لم تظهر أعمال بلاسيتي السينمائية خطا موحدا في تطورها مثل كاميريني، بل كانت تعج بالمتضادات والمتناقضات. بدأ بلاسيتي المولود عام ١٩٠٠ عمله صحفيا وقام بتأسيس إحدى المجلات السينمائية. وقد سجل في أول أفلامه (عام ١٩٢٩) صورا رائعة عن الأعمال الشاقة التي يزاولها الفلاحون في جنوب إيطاليا. ولكنه بفيلمه (الأرض والأم) الذي ظهر في عام ١٩٣١ التقى مع نظريات نظام موسوليني الفاشي. مجد بلاسيتي في أفلامه أسطورة العمل والأرض دون أن يتخذ موقفا فاشيا حاسما.

كان يعالج القناعات الموجودة في أوساط واسعة للبرجوازية فقط. ولكن فيلمه الذي يحمل عنوان (١٨٦٠) والذي ظهر عام ١٩٣٢ تناول موضوع النهوض وحركة توحيد إيطاليا وحملة غاريبالدي عبر صقلية. فهو يعتبر من أهم أفلامه على الإطلاق. كما يبرهن على ازدواجية موقفه السياسي. يؤكد الفيلم الطبيعة الديمقراطية لحركة النهوض - Risorgimento - التي التحق بها آلاف المواطنين من المناطق المحررة بغية دعمها.

جعل بلاسيتي أحد الرعاة الصقليين بطلا لفيلمه، أي شخصية من الوسط الاجتماعي الشعبي دون أن يمنحها أي قدر من الصور المثالية. وعلى العكس، فقد بدت مثيرة للتساؤل - في فيلم (١٨٦٠) - شخصية الكاهن الصقلي، الذي يلعب دور بطل التحرر في زيه الرسمي الفضفاض ذي اللون الأبيض ضد قوات الاحتلال السويسرية وهو يلقي كلماته النارية، إلى جانب هذه الشخصية القيادية العنيفة تظهر شخصية غاريبالدي في الظل.

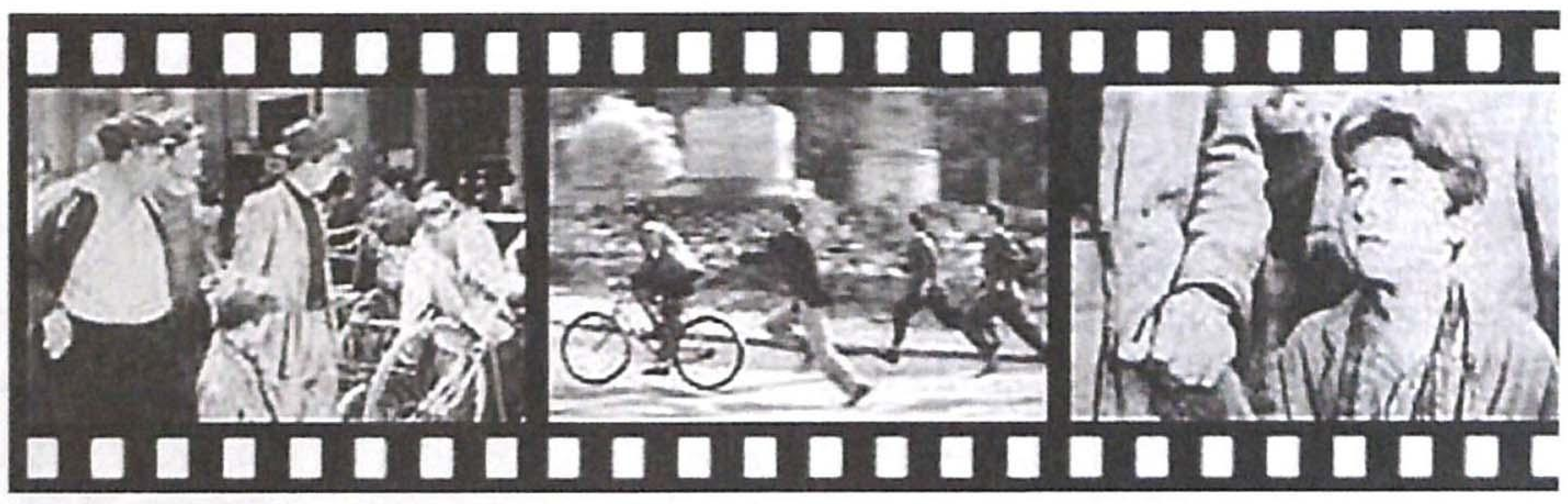
أصول الواقعية الجديدة

كانت أعمال دي سيكا وبلاسيتي وفيسكونتي في السنوات الأخيرة للحرب على جانب كبير من الأهمية في التحضير للواقعية الجديدة كما أبدى بعض النقاد الشباب معارضتهم للنماذج الثقافية الفاشية عبر مجلات (Sinema) و (Bi-ancoenero) وكرسوا كل جهودهم للواقعية الجديدة.

بدأ منذ عام ١٩٤٣ باستعمال اصطلاح (الواقعية الجديدة) من قبل الناقد (اوميرتو باربارو) في مجلة (الفيلم). أما النقد الحديث فكان يتوخى أهدافا دقيقة، فهو يسعى إلى جعل

العنف والسلم في السينما الإيطالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


سارق الدراجات

الفيلم ليس واقعا يوميا مجسدا فحسب، بل كان جل اهتمامه الاقتراب أكثر من المجتمع وتحويله (أي الفيلم) إلى مرآة تعكس مفاهيم الإنسان الاجتماعية. وفي المجلتين السينمائيتين المذكورتين أخذ النقاد يستعيدون ذكريات واقعية الأفلام الصامتة، ومناقشة أعمال المخرجين الفرنسيين والسوفييت، التي كانت تصل دائما إلى إيطاليا إلى جانب نشر معلومات عن المفاهيم الجمالية الأساسية للأفلام.

وقد انتقلت مجموعة كبيرة من النقاد الشباب بعد عام ١٩٤٥ إلى الإخراج السينمائي مثل انتونيوني ودي سانيتس ليتساني وغيرهم.

كتب انتونيو بيترانغيلي عام ١٩٤٢ في مجلة (Bianco) يقول:

«يكمن المضمون والمصدر الطبيعي للفيلم أولا وأخيرا في الواقع».

وفي عام ١٩٤٣ نشرت مجلة (Cinma) بيان الواقعية الجديدة الذي تميز بالحذر في مناهضته للنظام الفاشي، وأهم ما ورد في بنوده:

- لتسقط التقليدية المتصنعة الساذجة التي تسيطر على جزء كبير من إنتاجنا.
- لتسقط الإنتاجيات الغريبة والخيالية التي تتعارض مع مشاكل ووجهات النظر الإنسانية.
- لا للعودة إلى الحقائق التاريخية أو تأليف الروايات إذا لم تكن ذات بعد وأهمية سياسية.
- لا لأي تنميط يرى أن الإيطاليين يتكونون من طينة واحدة ويتساوون في المشاعر وعلى درجة واحدة من الوعي لمشاكلهم.

ظهر رفض التنميط الفاشي هذا مع نهاية الحرب في بعض أفلام بلاسيتي ودي سيكا وفيسكونتي، والتي جاءت في سياق مقاومتهم للمراقبة الفاشية.

فقد طرح بلاسيتي في أفلامه (كذبة ليلة صيف، وكذلك أربع خطوات إلى السحاب) عام ١٩٤٢ موضوعا كان في جوهره بسيطا إلا أنه واقعي معاصر، ويدور الفيلم حول مسافر يقابل فتاة في حافلة، فترجوه أن يلعب دور الزوج لفترة قصيرة، وحتى تتمكن من مواجهة والدها. ويقبل المسافر عرضها على الرغم من إرادته حيث يجد نفسه في وضع حرج يستطيع أن يتخلص منه أخيرا.

والجدير بالملاحظة هنا ليس المرونة والتلقائية في الإخراج وحسب وإنما حالة البطل عموما، فهو متوسط الوعي، غير جذاب على الإطلاق ولكنه يحتل مركز الفعل في الفيلم.

ونجد عند دي سيكا واقعية في الإخراج إلى حد كبير بواقعية بلاسيتي. لا سيما في فيلمه (الأطفال ينظرون إلينا) عام ١٩٤٣. بدأ دي سيكا عمله السينمائي كممثل في الثلاثينيات... وأول أفلامه في الإخراج كانت (ماجدالينا) عام ١٩٤٠ و(تيريزا فينيردي) ١٩٤١، و(غاريبا لدينر في الدير) عام ١٩٤٢. كانت هذه الأفلام تعرض في مدرسة أو ملجأ للأيتام وكانت غايتها تعريف الناس باهتمام دي سيكا الخاص بعالم الأطفال والشباب.

وفي دائرة هذه المواضيع يتحرك فيلم (Ibam-bini) أيضا، الذي يتحدث عن طفل يكون ضحية زواج فاشل. رد الفيلم الأحداث بتعاطف تام، يُلقي بالطفل الذي لم يعد والده بحاجة إلى جدته لأمه. وفي أحد المصايف تلتقي أم الطفل بعشيقها، الأمر الذي يلاحظه الطفل، بعدها يهرب الطفل ذاهلا ويكاد يسقط تحت عجلات القطار، فيأخذه والده ويسلمه إلى إحدى مؤسسات الرعاية الدينية. الفيلم مليء بالمشاهد التي يتفجر فيها الدمع. وتعتبر محاولة دي سيكا هذه مغامرة نقدية لأسس المجتمع في ظل النظام الفاشي.

كتب زافاتيني حوار هذا الفيلم، وهو مؤلف ولد عام ١٩٠٢ اهتم في البداية بالأعمال الأدبية والصحفية، وقد ساهم في كتابة حوار كل أفلام دي سيكا تقريبا.

أما من حيث المرتبة الفنية فقد تفوق فيسكونتي بفيلمه (أسرة الحب) ١٩٤٢ على فيلم دي سيكا (Ibambini). فقد قدم الفيلم موضوعا رئيسيا للواقعية الجديدة: ارتباط الإنسان مع وسطه الاجتماعي ومع الطبيعة.

ولد فيسكونتي عام ١٨٩٦، وهو ينتمي إلى عائلة ارستقراطية من ميلانو، توجه إلى السينما بعد أن عمل بالمسرح لفترة قصيرة في فرنسا. وعمل مساعدا لجان رينوار وقد ترك ذلك أثرا كبيرا في أعماله.

وقد تحمس الكتاب والمثقفون الإيطاليون للأدب الأمريكي لأنهم وجدوا فيه، لا سيما في أعمال هيمنغواي وشتاينبك، المواضيع الاجتماعية وتلك الصراحة والمباشرة في طرحها التي منعت الفاشية معالجتها في الأدب الإيطالي.

والإشارة الدائمة إلى الطبيعة والوسط وربطهما بالوجود الاجتماعي للإنسان يعطي واقعية فيسكونتي عمقها. بحيث تكتسب الأشياء أهمية مزدوجة، مرة كجزء من الوسط الحقيقي وأخرى كنقاط مشتركة ذات مدلول تؤدي إلى الفعل.

> ”تكونت نظرية الواقعية الجديدة قبل عام ١٩٤٥ بفترة طويلة، وما يميزها انها قامت على الرفض الحاسم لمبدأ الثقافة الفاشية“

روبرتو روسلليني

أصبحت السينما الإيطالية بعد عام ١٩٤٥ فنا طليعيا لكافة الدول الأوروبية التي عانت من الحرب. وقد وجدت أوروبا، بعد الحرب، في الواقعية الجديدة وفي مفاهيم الواقع المجردة والسينما التسجيلية، أسلوبها الخاص، فتعكس مثلا الأفلام (بابيزا وسكي اوسيكا) لعام ١٩٤٦ الواقع القائم بكل تجاربه المعاشة وبعنف.

واستطاعت أعمال روسلليني، ودي سيكا من خلال المصائر والأحداث اليومية أن تبين بوضوح أوضاع الجمهور كما حققت أفلام الواقعية الأولى الجديدة عالميتها وإنسانيتها وتأصلها العميق في الواقع التاريخي والاجتماعي نجاحا غير متوقع خارج الحدود الإيطالية.

إنه لتبسيط غير صائب، إذا ما اعتقد المرء - وهو ما يحدث كثيرا - أن قيام الواقعية الجديدة يكون بتدمير استوديوهات السينما، وإخراج الأفلام في الشارع، هذا التفسير قريب من ذلك الذي يوضح أن ولادة فن المونتاج الروسي في العشرينيات من هذا القرن ناتج عن نقص في آلات السينما.

أما نظرية الواقعية الجديدة فقد تكونت قبل عام ١٩٤٥ بفترة طويلة وما يميزها أنها قامت منذ البدء على الرفض الحاسم لمبدأ الثقافة الفاشية. وقد استحدثت «الواقعية الجديدة» حوافزها من النضال ضد الفاشية وكانت حركة المعارضة في إيطاليا بمثابة القوة المحركة الرئيسية لأحداث التجديد السياسي والثقافي، كما لم تهدف فقط إلى تحرير البلاد من النظام الفاشي وأطماعه التوسعية بل كانت غايتها إجراء تغييرات جذرية في التركيبة الثقافية والسياسية، وكان يعيش مع المقاومة أمل تحرير الإنسان من أي ظلم وقهر اجتماعي.

وأنضج الكتاب مثل كارلوليفي واليوفيتوريني في منفاهم ومقاومتهم للفاشية أفكارا سياسية حول كينونة الإنسان. ورأوا أن الشرط الأساسي لوجود الإنسان يكمن في إلغاء «الإهانة الإنسانية» وهذا الموقف الأخلاقي هو القاسم المشترك لحركة الواقعية الجديدة.

لقد امتدت منذ البداية لتشمل أكثر من نوع فني واحد، فلم يقتصر تأثيرها في السينما وفن الرواية، بل تجاوزه إلى الشعر والرسم لا يتلمس فن الواقعية الجديدة الحقيقية بالتقليد، بل بجعل الأحداث نفسها تنطق بها، وسعت إلى منح تصوير مصير الفرد دلالة جماعية ملزمة.

مثلت أول أفلام ما بعد الحرب لروسلليني (روما، المدينة المرعبة عام ١٩٤٥) و(بابيزا ١٩٤٦) الواقعية الجديدة الحقة، التي اتسمت أحداثها بالواقعية التامة.

فيلم (روما) هو من أفلام المقاومة، يشرح روسلليني فيه بالأمثلة طبيعة اتحاد قوى المقاومة من خلال جميع المواقع الفكرية، أحد رجال المقاومة اليساريين (ما نفريدي) يلقى دعما ومساعدة من (دون بيترو)، أحد كهنة الكنيسة الكاثوليكية، الذي يرى نفسه ملزما بالقتال من أجل العدل والحقيقة، وهناك شخصية ثالثة في الفيلم وهي (بينا)، خطيبة أحد أصدقاء ما نفريدي، وهو في الوقت ذاته مقاتل معه، وكل هؤلاء يموتون على يد الألمان.

يكمن الإبداع الفني لروسلليني بأنه يركز مادة فيلمه في قصص قليلة، سجل فيها، على اقتضابها وفي تعايش القوى الذي بدا مصادفة، لحظة «تأريخية» للمأساة الإنسانية.

ما يميز جهود روسلليني هو عرض الأحداث والأشخاص بموضوعية فيحافظ البطل على جوانب مجهولة من حياتهم، على الرغم من عرضهم من خلال علاقاتهم الخاصة، وتعطي النماذج المرئية، مثل الخادم أو ربات البيوت أمام المخابز أو العجوزين في البنسيون، للفيلم بُعدا تسجيليا، كما ترك روسلليني حلقات اتصال مهمة في الفعل وبشكل متعمد (كالحديث التلفوني الذي بواسطته تمت خيانة رجال المقاومة)، ويحدد هذا الحذف الطبيعة التاريخية لأسلوب الفيلم.

نجد التجسيد المنطقي للواقعية الجديدة عند روسلليني في فيلم (بابيزا)، وهو عبارة عن تاريخ اجتياح الحلفاء لإيطاليا، وقد جزأه إلى ست قصص، في الوقت الذي يتابع فيه ناطق سير العمليات العسكرية بأسلوب نشرة الأخبار، ويكتسب الفيلم طبيعته التاريخية من تركيبته القصصية، كما يتطابق أسلوب روسلليني مع الرواية الأميركية وعلى الأخص مع هيمنغواي.

لا يتناول الفيلم الأحداث بالتحليل والتعليق، بل تقتصر مهمته على إعادة طرح الواقع خاما كما هو. فيبدو المؤلف غائبا، والحقيقة تعبر عن معناها أو نفسها في جوانب متناقضة ومتضاربة إلى حد الرعب وعنيفة لدرجة غير متوقعة.

هذا ما نراه في القصة السادسة يلقى فدائيو (بودلتا) مصيرا مرعبا، حيث يُقذف بالأجساد المكبلة على الماء واحدا بعد الآخر، أمريكي ينهار تحت نيران فريق الحراسة الألماني لأنه احتج على سوء المعاملة، بعد هذا مباشرة يعلن الناطق: حدث هذا في شتاء ١٩٤٤، حل الربيع في إيطاليا بعد وقوع تلك الأحداث بأسابيع، وفي أوروبا أعلن عن انتهاء الحرب.

تصرف روسلليني عند إخراجه لفيلم (بابيزا) بصورة ارتجالية، وفي وقت متأخر عرف أسلوبه في الإخراج قائلا: «لأنني أقوم بإخراج أفلامي داخل الاستوديو وخارجه دون إجراء أي تمحص مسبق، يأتي إخراجي ارتجاليا معتمدا فقط على الديكور الخاص. وإذا ما كتبت حوارا تبقى الصفحة اليسرى بيضاء، وأنا أختار الكومبارس قبل البدء بالإخراج وقبل أن أراه، لا يكون بوسعي أن أكتب حوارا، وأنا أؤمن أن الإلهام وليد الساعة».

كانت علاقة روسلليني الحدسية بالواقع هي في الوقت نفسه قوته وضعفه، استطاع بهذه

الواقعية الإيطالية بين السينما والأدب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقة في فيلمه (روما) و(بابيزا) ان يكون واقعية قائمة على الموضوعية ووصف الظواهر أثبتت هذه الواقعية صلاحيتها في فترات الثورات والهزات. وفي أوقات لم تزل فيها ذكريات أحداث الحرب المأساوية حية في الذهن.

فيتوريو دي سيكا وكيزاري زافاتيني

واجه الثنائي - دي سيكا وزافاتيني الوضع في عام ١٩٤٥ بأسلوب واقعي جديد. كان يشبه في الظاهر أسلوب روسلليني - من حيث استخدام ممثلين مبتدئين. وفي الرؤية التسجيلية للواقع، و كذلك في موضوعية تجسيد مصير الفرد.

تختلف أفلام دي سيكا في الحقيقة عن أفلام روسلليني بجوانب عدة. فمن حيث المضمون: تناول روسلليني في أفلامه (روما) (بابيزا) أحداث الحرب ونضال المقاومة. وزج بشخصيات في الصراعات التاريخية الكبرى. أظهر دي سيكا في فيلمه Scius-cia لعام ١٩٤٦ ولصوص الدراجات لعام ١٩٨٤ ميلا لأوضاع ومصائر الحياة اليومية بعد الحرب.

شارك زافاتيني بكل أفلام دي سيكا ككاتب حوار. كتب ذات مرة يقول: رأيي الثابت هو تجريد الفيلم من الرومانسية، أتريد «أن أعلم الناس الحياة اليومية، كي يلاحظوا الأحداث المعتادة بالمعناة نفسها التي يقرأون بها كتابا».

احتل مفهوم «الحياة اليومية» محور أفكار زافاتيني بصورة خاصة لقد عمدت الواقعية الجديدة، في الفيلم، إلى تقديم الحقائق الصغيرة دون أدنى تدخل للخيال حتى يتحسس الإنسان ما تتضمنه من معان إنسانية وتاريخية معينة.

لقد حدد زافاتيني، الذي أظهر نفسه كمنظر قيادي للواقعية الجديدة، المضامين الأساسية لأفلام دي سيكا إزاء الواقع. وهكذا عبرت شخصية المخرج عن نفسها في الانحياز الواضح للإنسان وفي مشاركة الفيلم الوجدانية لمصير أبطاله - هذه الصفة تميز أسلوب دي سيكا عن واقعية روسلليني الهادئة.

من أفلام دي سيكا Sciuscia عام ١٩٤٦، وهو يدور حول شابين يمسحان الأحذية. يفضح الفيلم وحشية مجتمع ما بعد الحرب الأناني المرعب، الذي يفكر فيه كل واحد بتقدمه ومصيره الخاص، وذلك من خلال سرد قصة شابين، ولا تخلو القصة من عناصر شعرية وصوفية لا تندمج كلية مع الخلفية الواقعية.

يتخذ شابان، باسكفالي وغيوسيبي، من مسح الأحذية مهنة لهما. يراودهما حلم أن يملكا حصانا أبيض، وأخيرا يشتريانه بعد أن يزاولا تجارة السوق السوداء، ذات يوم يعتقل الشابان ويودعان في السجن منفصلين عن بعضهما ويظن كل منهما بالآخر أنه خانه، وأخيرا ينشب بينهما خلاف حول الحصان ويقوم باسكفالي بقتل صديقه غيوسيبي.

يعتبر موضوع الحصان الأبيض في الفيلم رمزا واضحا فيمثل أحلام آمال الشابين. وبدلا من طرقات الحوافر تنساب في الفيلم موسيقى هادئة. وقد أشير إلى مستوى الفيلم - كذلك التصوير - بوسائل شاعرية نلاحظ هذا الوصف الواقعي لسجن الشابين، حيث تحتفل البيروقراطية العنيدة التي تتصف بعدم الإحساس والسادية، بفوزها.

يتطور الاحتجاج في الفيلم، بمعاملة الأطفال، حتى يصبح إدانة صارخة ضد المجتمع. ويتلمس المرء بوضوح تماثل مؤلف الفيلم مع أبطاله. فيه يتجسد العالم كلية بعيون الأطفال وفي دقة مشاعرهم ودقة تصورهم. من جانب آخر يوفق الفيلم في منح القصة شكلا موضوعيا.

أما فيلم (لصوص الدراجات) لعام ١٩٤٨، فيعد حسب الآراء المتناقضة، رائعة من روائع الواقعية الجديدة على الإطلاق، يتعرف المرء في هذا الفيلم على جمالية الفيلم الإيطالي لما بعد الحرب بصورة نموذجية، والمضمون المبتذل الذي يبدو مستوحى من الحياة اليومية مصادفة، يرمز إلى حالة الإنسان الفرد في المجتمع الذي نبذه بلا رحمة، عندما تعود قواه الخاصة لا تسعفه في الحفاظ على نفسه. هذه هي حالة (ريكي) العاطل عن العمل، والذي يحصل أخيرا على وظيفة (لصق إعلانات)، ولكن عليه أن يستعمل دراجته الهوائية. بعد ساعة فقط من بدء العمل تسرق دراجته. وبعد أن يبحث عنها طويلا، يساعده بعض أصدقائه وابنه الصغير (برونو)، يعثر على اللص. لكنه يضطر لإطلاق سراحه لأنه تنقصه الأدلة، إضافة إلى تلقيه جملة من التهديدات.

لوتشينو فيسكونتي

روبيرتو روسيليني

الفيلم لا يعطي حلا لهذا الصراع. ويعري دي سيكا بنظرته الثاقبة قسوة وغربة المجتمع. وقد واجه (ريكي) اليائس لامبالاة الشرطة ووسطاء العمل، وكذلك سوء ثقة تاجر الدراجات الهوائية، الذي يعتقد أنه سيعثر على دراجته لديه، ويعلن محتجا: الجميع هنا يتمتعون بالصدق والصراحة!.

يؤكد الفيلم على التناقضات الطبقية في المجتمع، يلاحظ ذلك في مشاهد الإحسان المثيرة للتساؤل في المطعم عندما يجلس صبي مترف إلى جانب ابن ريكي.

يتناول فيلم دي سيكا هذا ضياع الشخصية الإنسانية: المشاهد المتناثرة - شاحنة عابرة مع ضجيج فريق كرة القدم تؤكد دائما عزلة الأبطال، ولكنه في حقيقة الأمر لا يكشف عن تركيبة العالم المحيط (يبقى هذا العالم عند دي سيكا لغزا وغير مرئي)، بل يترك المشاهد يعيش ذلك في وجدانه، ويوجه غضبه باتجاه التعاطف مع الأحداث.

يمثل زافاتيني مواقف موضوعية تسجيلية متطرفة، وحسب رأيه تتحقق الواقعية الجديدة بشكل مثالي، عندما يتم التخلي عن الافتراضات الخيالية، وعند الإفساح في المجال للحياة على شاشة السينما. وبموجب رأيه أيضا، على الفن أن يبتعد عن الأوهام وأن يهتدي بالواقع حتى يتمكن من إنجاز مهامه الراهنة.

> ”كانت أعمال دي سيكا وبلاسيتي وفيسكونتي في السنوات الأخيرة للحرب على جانب كبير من الأهمية في التحضير للواقعية الجديدة“

من فيرجانو إلى فيسكونتي

نبغ إلى جانب روسلليني ودي سيكا في السنوات الأولى التي تلت الحرب مجموعة من المخرجين الشباب، فقد أخرج تسامبا وفيرجانو ودي سانتيس أفلاما لم تكن في حقيقتها روائع فنية، ولكنها عبرت عن أفكار الواقعية الجديدة.

حقق الدوفير جانو (١٨٩١ - ١٩٥٧) في فيلمه (لا زالت الشمس تشرق ١٩٤٦) ما يسمى بفيلم المقاومة. والجدير ذكره أن فيرجانو كان قد شارك بلاسيتي في كتابة الحوار لفيلم (الشمس). كما أعتبر روسلليني نموذجا له من حيث الأسلوب، أما مواضيعه فقد عالجت التناقضات الطبقية ببصيرة خاصة. وفي الوقت الذي تعاون كبار الملاك في قرية إيطالية مع المحتلين الألمان، انضم العمال الزراعيون إلى المقاومة. وقد امتلك فيلم (ما زالت الشمس تشرق) أبعادا اجتماعية وتاريخية، افتقرت إليها أفلام روسلليني.

كان دي سانتيس، المولود عام ١٩١٧، في زمن الفاشية من أبرز النقاد في مجلة السينما ((Cinema)، ساعد عام ١٩٤٢ فيسكونتي في فيلمه (Ossession)، وكذلك فيرجانو عام ١٩٤٦ في فيلمه (ما زالت الشمس تشرق). أول فيلم قام به لوحده كان (الصيد المأساوي عام ١٩٤٧)، الذي أظهر فيما بعد مزيجا نموذجيا لعناصر الواقعية الجديدة والفنية الرائعة. ومضمون الفيلم يتلخص في: تسلب شاحنة عائدة إلى الجمعية التعاونية من قبل عصابة في منطقة (بودلتا). تطلب العصابة مبلغا كبيرا من النقود مقابل إعادتها. ويقوم عمال الجمعية بالبحث عن العصابة (التي تضم في صفوفها فاشيا إيطاليا وآخر ألمانيا) ويحاصرونها في أحد البيوت. يمجد الفيلم في عبارات مؤثرة العمل الجماعي للفلاحين. كما تتداخل بشكل درامي صور المشاورات المنفعلة في الجمعية التعاونية مع صورة قطاع الطرق الهاربين في الشاحنة. ويلمس المرء مسعى دمج الفعل الذاتي مع الحدث الاجتماعي والسياسي.

ويوفق في فيلم (الأرز المر عام ١٩٤٩) بين التحقيقات الاجتماعية النقدية حول الوضع الاستغلالي لعاملات الأرز في (بيمونت) وقصة حب ميلو درامية، الموجهة بشكل خاص إلى إبراز مفاتن سيلفانا ما نغانو الجذابة. وفي فيلمه (فينيتا) ١٩٥٠ يسرد قصة الصراع الطبقي في القرية: أحد الملاك يثرى من إثارة الحرب، ولكن تضامن الرعاة فقط يحبط دسائسه ويحفظهم من الهلاك.

أما تسامبا المولود عام ١٩٠٥، فقد تبنى أسلوبا واقعيا يتسم بالود والسخرية والتأثير غير المنفرد. وأخرج في أثناء الحرب عدة أفلام، إلا أن نجاحه الكبير حققه في فيلمه (العيش بسلام ١٩٤٦)، الذي تدور أحداثه حول أحد الفلاحين الإيطاليين. وقصة الفيلم مأساوية مضحكة. ويعود الفضل في نجاح الفيلم الرائع إلى سخريته ذات الطابع المحلي، وإلى مدلوله الدرامي الهزلي وميله لإيجاد الحلول السهلة للمعضلات.

أفضل أفلام تسامبا كان فيلمه (السنوات الحرجة عام ١٩٤٧) وهو مستوحى من رواية (فيتاليانو برانكاي)، تحكي قصة موظف صقلي يتحول إلى فاشي كي يحافظ على منصبه، الذي يفقده بعد التحرر. يرسم سلسلة من الصور الاجتماعية المليئة بالنقد والهجوم، كما ينظر إلى الماضي بتهكم لاذع.

قمة الأفلام الإيطالية لفترة ما بعد الحرب مثله فيلم المخرج الإيطالي (لوشينو فيسكونتي) (تزلزلت الأرض عام ١٩٤٨)، أخرج فيسكونتي فيلمه بين صيادي الأسماك الصقليين، وخطط لإضافة جزئين آخرين يدوران حول الفلاحين وعمال الكبريت، إلا أن هذه الثلاثية لم تر النور قط.

واتخذ فيسكونتي رواية (جيوفاني فيرغاس) مالا فوغاليا موضوعا لفيلمه (La Terra Trema) إلا أنه طرح جوانب جديدة في مضمونها فأصبحت مثلا شخصية صياد السمك الشاب (نوتي) شخصية رئيسية في الفيلم، بينما كانت في الرواية ثانوية. يتحسس (نوتي) عند فيرغاس الظروف الحياتية القاسية التعسة فقط، في حين يجعل منه فيسكونتي الروح المحركة للثورة ضد كبار تجار السمك المستغلين. إنه يستقل مع عائلته ويذهب لصيد السمك لحسابه الخاص. إلا أن عاصفة تدمر زورقه، مما يضطره للخضوع ثانية لتجار الجملة. تلقن الهزيمة (نوتي) درسا، إذ يعرف من خلالها إمكانات التحرر المستقبلي، عندما يتضامن كافة الصيادين.

لم يتمكن فيلم La Terra Trema أن يحرز عند عرضه أول مرة نجاحا. فحصل عام ١٩٤٨ على الجائزة الثانية في مدينة البندقية بعد هاملت لـ (لورنس اوليفر) ◆

www.cinemacity.com

موقع ضخم يضم كل ما يتعلق بالسينما العالمية، أهم أخبار الفنانين السينمائيين الغربيين.

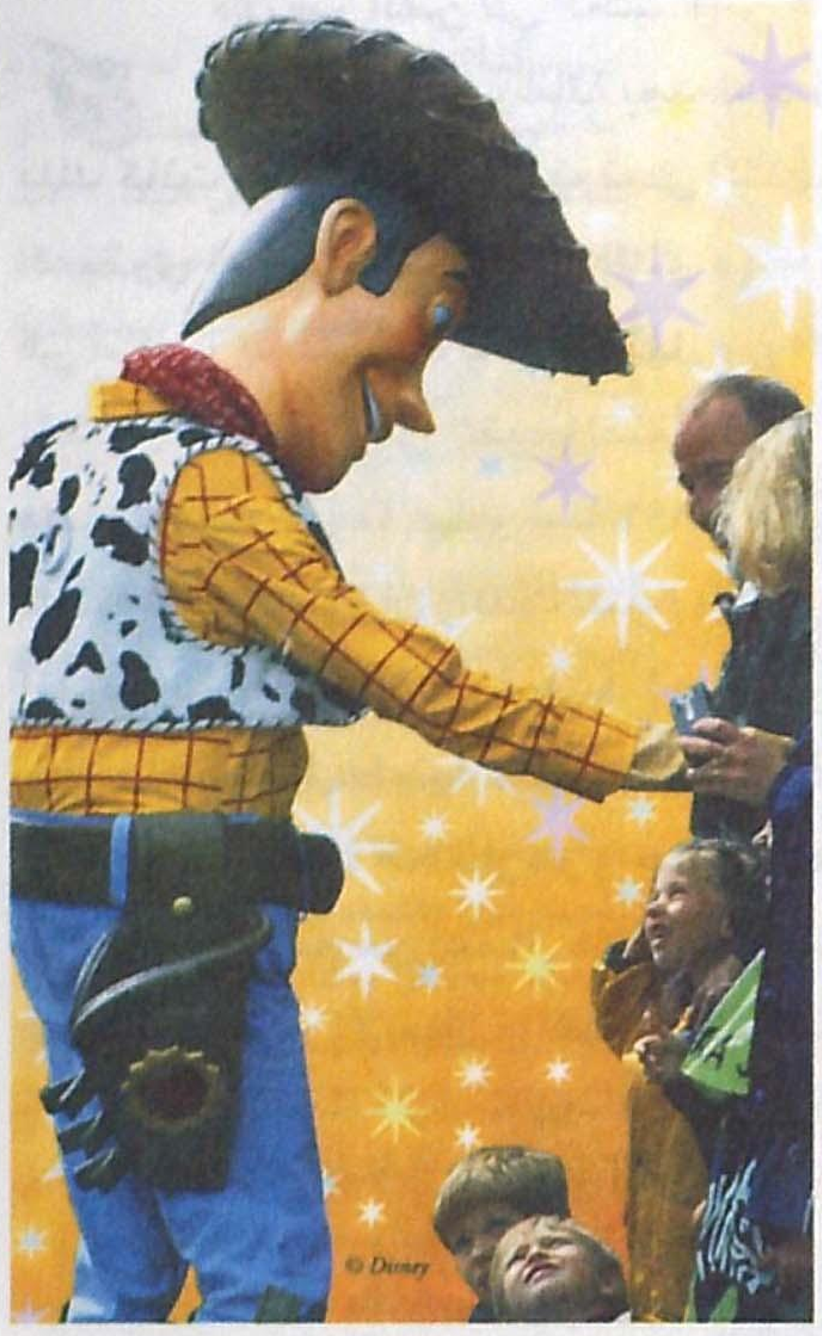
فيلم «سارق الدراجات»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدو أن شركة أو إمبراطورية ديزني الأمريكية، قررت «تسلية» أطفال أمريكا والعالم من خلال إنتاج سلسلة من الأفلام، التي تجعل من العرب، المادة المثيرة لهذه التسلية.

آخر ابتكار ديزني فيلم يحمل عنوان «كاظم» تبدو فيه صورة العربي هكذا: أسمر، يعمل في الممنوعات، السوق السوداء، يتاجر بأشرطة وأقراص، بطريقة غير شرعية، وبمبالغ خرافية، يتحدث الإنجليزية الأمريكية بلكنة عربية، يملك نادياً ليلياً، اسمه مكتوب باللغة العربية. يقف أمام اللوحة -لوحة النادي الليلي- والسبحة لا تفارق يده اليمنى. العربي «متوحش» «شرير» لذلك يهجم أصدقاؤه، على جماعة أمريكية مهذبة وطيبة، ويلحقون بها الأذى ولكي تكتمل العلامات والإشارات، ومن ثم تستقيم الدلالات، وتوضع في سياقها الصحيح، فإن الفيلم، يصور بلقطات مقربة الطعام العربي وفم العربي (اسمه مالك) وهو يفتح ويغلق، كما لو أنه فم حوت.

الكويت - د. نديم معلا


في ديزني رعاة البقر طيبون

كراهية.. افتراء.. وتشويه

صورة العربي في أفلام ديزني

ولا يكتفي عباقرة ديزني برسم هذه الصورة التي تنضح افتراء وتشويها وحقداً، وإنما يردفونها بكشف العالم الداخلي للعربي، فيظهر وهو يسرق ويهدد بالقتل، الأثرياء المساكين. ويأتي الأمريكي العادل، لينقذ الأخيار من الأشرار، فيحول العربي الشرير إلى كرة مطاط، يرميها في برميل القمامة.

وفي فيلم آخر لديزني يدعى «جعفر» ثمة صحراء مترامية الأطراف فيها عرب لهم أنوف معقوفة، يثيرون السخرية والاشمئزاز.

وليس هذا الفيلم، من حيث الدلالة، بعيداً عن فيلم «في الجيش» الذي يصور عدداً من الجنود الأمريكيين الاحتياط، وهم يشيرون بقرف إلى مأكولات عربية. وفي لقطة أخرى يوجه هؤلاء الجنود الإهانات إلى سكان الصحراء، من العرب، ويحرضون سلاح الجو، على إبادتهم من على وجه الأرض.

ونشرت مجلة تابعة لإمبراطورية ديزني- وهي مجلة شهرية للأطفال- تدعى (Disny Adventure) «مغامرات ديزني» تعليقاً استفزازياً يقول: إذا كنت ترغب في أن تحيي صديقك على الطريقة العربية، فما عليك إلا أن تمسك به وتنفخ في وجهه، وتدعه ينفخ هو أيضاً في وجهك؛ إياك أن تشيح بوجهك عنه، فإن مثل هذه الحركة تعتبر إهانة للعربي.

هذا بعض من إنجازات ديزني وأخطر ما فيها أنها موجهة إلى الأطفال ولذلك فإن الكراهية والتشويه والافتراء، ترسخ في ذاكرة ووعي كائن ليس قادراً، على تقصي الحقيقة وتمييزها، وبالتالي فإنه قد يتلقى هذه الرسالة الكاذبة، على أنها الحقيقة المطلقة، ولا شيء سواها، ومهما حاول هو، أو حاولت جهات أخرى، تعديل الصورة، أو محوها فإن هذه المحاولات لا تطال الجذور.

هكذا إذن تبشر ديزني بالعداء وتزرع روح الكراهية في الأطفال، وتهزأ من تراث الشعوب، وتلفق الحقائق، وتقلب الواقع رأساً على عقب في سبيل «تسليتهم». لماذا اختارت ديزني العرب بالذات، موضوعاً للسخرية والإساءة والكاريكاتيرية؟ لماذا لم تسخر من المافيا وجذورها الإيطالية مثلاً؟ لماذا لم تتوقف عند صورة اليهودي، التي ملأت الأدب العالمي، القرون الأربعة الماضية؟

ومع يقيني بأن تراث وحاضر، أي شعب، قيمة إنسانية وعلمية وأخلاقية، إلا أنني أرى رائحة الكيد، تفوح من كواليس الشركة والعربي هو المستهدف بهذا الكيد، ولا أضيف جديداً إذا ما قلت إن الأيدي الصهيونية ليست نظيفة. إن هذه الأيدي، التي تحرك أضخم شركة في العالم، مازالت تجد فيها -في ديزني- منبراً يمكن توظيفه لاختراق العدو والإجهاز على سمعته ماضياً وحاضراً، ومن ثم يكون الحصار الذي يقود في النهاية إلى الاستسلام هنا بدلالاته المتعددة، يعني أيضاً تقديم المبرر التاريخي والأخلاقي والحضاري، لهيمنة غير العربي على العربي، طالما أنه غير جدير بالبقاء. إن العربي كما تقدمه ديزني ليس شريراً فحسب وإنما مظهره يدعو إلى التقزز، وطعامه كريه، وسلوكه في الحياة اليومية، ليس آدمياً، إنه لا يعرف كيف يأكل ولا كيف يلبس ولا كيف يحيي صديقه أو أخاه وهو أيضاً شره طماع، ولا تكفيه الأموال التي لديه، لذلك يحاول السطو على الآخر المسالم. لاحظ كيف تحاول أفلام ديزني، وببساطة تجريد العربي من العوامل أو القواسم المشتركة، التي تجمعه مع الإنسان الآخر، هذا كله مقدمة للقضاء عليه. إنه كائن ضار فلماذا لا نعمل على تصفيته؟

هذه هي محصلة ديزني التي تصوغ السؤال السابق، كأنها توجه رسالة إلى المتلقي الصغير، مضمونها واضح: تصفية هذا الكائن تنهض على مبررات حضارية وأخلاقية بل وإنسانية.

ومن المؤسف أن من يملكون المال، في عالمنا العربي، لم يفكروا بإنتاج فيلم واحد، يرد على بعض أكاذيب ديزني، ومن المؤسف أيضاً أنهم لم يفكروا -وهو الحل الأنجح- بشراء أسهم هذه الشركة، لتصحيح الخطأ وضبط المسار الأخلاقي، للقائمين عليها، ولعل الاحتجاجات- برغم أهميتها- التي قام بها العرب الأمريكيون ضد ديزني لا تجدي نفعاً أمام شراسة الحملة المنظمة. وقد أشار أحد المهتمين بهذا الشأن وهو جان شاهين، في مقالة نشرتها «الحياة» إلى صمت سادة ديزني حيناً ومراوغتهم حيناً آخر وتجاهلهم في معظم الأحيان.

ما الذي يمكن أن يحدث لو أن ديزني تجرأت وتناولت اليهودي الأمريكي، أو غير الأمريكي، بالنقد أو السخرية، وليس الافتراء أو التشويه؟ عاصفة كونية، ستهب في أنحاء العالم كله، والنتيجة أن جهابذة ديزني سيحرجون وإلى الأبد، سيوصمون بالعداء للسامية، وبالعنصرية، وبالكراهية، والوضاعة، ولن تبقى وسيلة واحدة من وسائل الإعلام، في العالم كله، إلا وتزأر مطالبة بإسكات أصوات الباطل.

ميكي ماوس.. أشهر شخصيات ديزني

قد لا يختلف اثنان حول ضرورة مواجهة ديزني، مواجهة عقلانية، يمكن أن تبدأ هذه المواجهة العقلانية، بالحوار المباشر- مع أولئك الذين يضللون الأطفال- إذ يقدمون لهم أفكاراً وصوراً ومعلومات خاطئة، عن شعوب يجهلون كل شيء عنها، وبالحوار غير المباشر على صفحات الصحف والمجلات الأمريكية، مع الرأي العام الأمريكي، الذي قد تكون استجابته بطيئة أو مخيبة للآمال لكن تكرار المحاولة، وفي أوقات مختلفة سوف يؤتي ثماره. لقد ظلت هوليوود، وعلى مدى أكثر من نصف قرن، تقدم الهندي الأحمر كمتوحش، بدائي، شرير يستحق القتل، إلى أن أدركت أخيراً أن أحداً لم يعد يتقبل مثل هذه الصورة المزيفة.

أعتقد أن المقارنة بين الهنود الحمر، والعرب، منصفة على الأقل في جوانبها الاقتصادية. إذن لا بد من الحركة، الحركة المدروسة والممنهجة، التي لا مجال فيها للإنشاء والانفعال والهيجان.

نحن أيضاً بشر في داخلنا قد يلتقي الخير بالشر، وقد ترجح كفة أحدهما بمعنى أن الشخصية ذات البعد الواحد، لا وجود لها في عالمنا، كما في العالم الأمريكي أو الأوروبي، لذلك ما نطلبه هو الحياد والموضوعية، والقراءة الدقيقة لتراثنا وتاريخنا وواقعنا، وإذا أردنا أن نعرض الصورة البديلة فأول ما ينبغي أن نتذكره هو إبراز الملامح الإنسانية، بعيداً عن تبجيل الذات وتقديسها.

إن الأمريكي، بعامة، لا يعير اهتماماً لما يجري خارج بلاده، بل إن الكثيرين يظنون أنه ليس ضرورياً، على الإطلاق، السعي إلى معرفة أي شيء عن أي بلد. وأمام هذا السياج، الذي يحيط به نفسه، تسهل عملية تسرب المعلومات والتحكم بها وربما تشويهها أيضاً. إن الأمريكي الذي يرى أنه ليس معنياً بالآخر سيما إذا كان هذا الآخر من دول العالم الثالث، لأنه الأقوى والأكثر امتلاكا للتكنولوجيا المتقدمة، لن يدقق أبداً فيما يتلقاه من المعلومات. من هذا المنطلق تكون للمواجهة، مع ديزني، خصوصيتها. لعل في أمريكا أكثر من «إدوار سعيد» و«إيهاب حسن». لكن التمويل هو الذي يحيل الأفكار والتصورات والقدرات إلى قوة مادية ◆

«إن سر الفن في الحب. ومن لا يهب حياته لفنه، يجب أن يتخلى عن رسالة بعث الحياة في الحجر....».

تلك كانت وصية الفنان الفرنسي الشهير «بورديل» إلى فنان مصر العبقري «محمود مختار»... الذي وضع حجر الأساس لفن النحت في مصر الحديثة، بعدما نهل من الإبداع الحضاري للإنسان المصري القديم: أرقى القيم الفنية.

ولد مختار في ١٠ مايو سنة ١٨٩١، بقرية «طنبارة» التابعة لمركز المحلة الكبرى، وكان والده الشيخ «إبراهيم العيسوي» عمدة لهذه القرية، ثم رحل إلى قرية «نشا» إحدى قرى المنصورة، ليصنع بأحلام الطفولة تماثيل طينية على شاطئ الترعة!

ومتحف محمود مختار هو واحد من أهم المتاحف المصرية، افتتح عام ١٩٥٢ ويضم من أعمال هذا الفنان العبقري الكثير. وهنا جولة في عالم مختار الإنسان والفنان والمتحف.

عرفة عبده علي - مصر

منظر عام لمتحف مختار في عام ١٩٦٠

متحف محمود مختار

رائد النحت العربي الحديث

كبر الطفل مختار فأدخلته أمه إلى كُتّاب القرية كعادة أهل الريف، غير أنه كان مشغولا بالهروب الدائم من الكتاب إلى شاطئ الترعة حيث كان يجلس متأملا فلاحات قرية «نشا»، وهن يملأن جرارهن بينما كانت لعبته المفضلة هي تشكيل قطع الطين حيث يصنع منها بعض الأشكال والتماثيل الساخرة البسيطة.

وهكذا كان الطفل محمود مختار قد بدأ رحلة التمرد الفنية منذ نعومة أظافره، فكان يعود من رحلته اليومية إلى الكتّاب حاملا تماثيله الطينية، ليضعها في فرن المنزل فتجففها الحرارة ويأخذها إلى سطوح البيت حيث يزهو بها ويستمتع ويلعب مع إخوته، ولم تكن هذه التماثيل الصغيرة بالنسبة إليه مجرد قطع من الطين، فقد كان يؤلف لها الحكايات ويجعلها تتحدث مع بعضها في حوار بصوته خلق منها عالمه الطفولي!

وفي هذه الأثناء طلبت أمه أن يتعلم ابنها في الأزهر، بينما تحمس بعض أقاربه لتعلمه في المدارس حتى يصبح ذا مهنة ذات قيمة كمدرسة الطب أو المهندسخانة أو غيرهما، كان محمود مختار في هذه الأثناء قد وصل إلى سن البلوغ وعلى الرغم من ثراء أسرته فإن خياله ورغبته في الظهور وموهبته كانت تدفعه لأن يكون لنفسه شخصية مستقلة لها وجودها.

ويرحل مختار إلى القاهرة عام ١٩٠٢، ويقيم في حي «درب الجماميز» تحوطه روائع القاهرة الإسلامية وفنونها، واندمج في هذه البيئة الشعبية، مغموسا في روح الحارة وتقاليدها.

في عام ١٩٠٨، أسس الأمير «يوسف كمال» مدرسة الفنون الجميلة بدرب «الجماميز» ويدرك مختار أنها طريق حياته ومستقبله، كما يدرك أساتذته أنهم إزاء موهبة فذة فأحاطوه بتشجيعهم ورعايتهم.

ويعتبر ذلك العام ١٩٠٨، بداية عصر التنوير في مصر، ففيه تأسست أول جامعة مصرية بدعوة من «مصطفى كامل» وبعض المفكرين أمثال: لطفي السيد، قاسم أمين، و الشيخ محمد عبده...

وتحلق روحه في أجواء من الأحلام والخيال، نسجها أساتذته وهم يروون قصص الفنانين، ونوع الحياة التي يعيشونها في «مونمارتر» و«مونبارناس» والحي اللاتيني، وما تزخر به متاحف الفن في باريس من روائع، فبعث به الأمير يوسف كمال إلى كلية الفنون الجميلة بباريس Les Beaux Arts de Paris عام ١٩١١.

كان مختار أول الطلبة المتقدمين من أنحاء العالم، وبدأت الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة بباريس - كالعادة - باحتفالات التدشين المعروفة، فالطلبة الجدد لا يمكن أن يدخلوا أبواب المدرسة إلا بعد تدشينهم، وقد رأى الطلبة هذا الطالب المصري لأول مرة، فحكموا عليه بالتجرد من ثيابه وحملوه على

محمود مختار

محفة وألبسوه تاجا من ورق كتبوا عليه «رمسيس الثاني» مع الأغاني والهتافات حتى مقهى بونابارت وسط صخب وفرح بينما بقي «الفرعون المصري» على محفته يقدمون له الطعام والشراب!

تعرَّف محمود مختار على الحي اللاتيني وبدأت صورة باريس ومناخ الحرية الفنية تترك بصماتها، وتمسح تلك الفكرة التي صدمته عند وصوله، وكانت أستاذية «كوثان» تقدر مدى نبوغ هذا المصري الأصيل، وكتب مختار إلى أسرته أولى نبوءاته «إني أرى مستقبلي أمامي زاهرا كالشمس وما هي إلا خطوات وأصل إليه مع الصبر والاستمرار في العمل الصحيح».

وجد مختار في باريس ينبوعا فيَاضا لتذوق الفن ودراسته ووجد ينبوعا آخر من المعاملة الحسنة وتقدير الفنان واحترام العبقرية، فقد قطعت فرنسا في هذا المضمار شوطا كبيرا والتقى بالكثير من أبناء العالم المتوجهين إليها لدراسة الفن.

زمن الشباب والحب!

في زمن الشباب يترعرع الحب وتنمو العواطف الدفينة، ويساعد على نمو هذه الشحنات العاطفية تلك الوجوه الجميلة من الشباب الناضر، وقد التقى مختار بذلك الجمال العاطفي وهو في مدرسة القاهرة عندما تعلق وجدانه بشابة إيطالية كانت إحدى قريبات أستاذه «فور شيلا» ونحت لها التماثيل وكتب فيها قصائد من الشعر كل هذا من بعيد فلم يصارحها بحبه كعادة أبناء الشرق الذين لا يفصحون عن مشاعرهم وهو ما نسميه بالحب العذري!

في مدرسة باريس التقى مختار بجميلة أخرى هي «جرمين» وكانت ملامحها الفاتنة تليق بفنان أصيل فوجد فيها الكثير، وعندما أراد أن تكون له وحده، تركته وتخلت عنه، هكذا عرف مختار الحب الباريسي والصداقة والرحلات ومرح الشباب، خاصة بعد أن تعرف على الكاتب الفرنسي «تريستال برنار» وساعدته هذه الصداقة على التخلص من الكثير من العادات الغريبة على المجتمع الغربي فالحب مناخ للجميع والصداقة والمتعة والفن والحرية!

احتل محمود مختار المرتبة الأولى في مسابقة مدرسة الفنون، وفي عام ١٩١٣، شارك بتمثال «عايدة» في معرض «صالون الفن» ليصبح أول أثر فني مصري يعرض في المعارض الخارجية.

وفي تلك السنة ١٩١٣، يُطلب إليه العودة إلى مصر، ليتولى منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة، خلفا لأستاذه «لابلاني» فيرفض ما يقيد طموحاته، بالرغم من أنه قبل منصب مدير متحف «جريفين» بباريس، خلال الحرب العالمية الأولى، ولكن عندما بدأت فكرة تمثال «نهضة مصر» تسيطر على كل أحاسيسه، يترك هذا المنصب طواعية.

تمثال نهضة مصر

بعد انتهاء الحرب العظمى (١٩١٤ - ١٩١٨) بدأت تتجمع نذر الثورة على الاستعمار الإنجليزي في مصر تحت شعارات ثلاثة: الاستقلال والعدالة والدستور، وبدأ يتكون حزب الوفد بزعامة سعد زغلول، وكان للحزب تنظيمه السري الذي أطلق على نفسه اسم «اليد السوداء».

وكان أعضاء هذا التنظيم يقودون حركات المقاومة للاحتلال الإنجليزي، فإذا انكشف أمر أحد أفراده هرب إلى فرنسا حيث يستكمل دراسته إذا كان طالبا ويواصل نشاطه في الدعوة إلى قضية الاستقلال بين المصريين هناك، وفي المناسبات الدولية التي كانت تعقد في باريس.

كان مختار ابن العمدة يلقب بين أصدقائه باسم «العمدة»، وكان يسبق هؤلاء المجاهدين في معرفة باريس وطباع الفرنسيين، يعرف اللغة والكثير من الشخصيات المهمة الفنية والسياسية، كون هؤلاء «الجمعية المصرية» التي تتولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدعاية ضد الاستعمار الإنجليزي في مصر وتلقى معاونة مختار «العمدة» مدير متحف «جريفين»!

ووضع الفنان فكرة تمثال «نهضة مصر». وعرض النموذج المصغر على زملائه من الطلبة المصريين في باريس فتحمسوا له وجمعوا التبرعات فيما بينهم لينفذ الفنان هذه الفكرة في الرخام.

وعندما سافر «الوفد المصري» برئاسة سعد زغلول إلى باريس للدعوة لقضية استقلال مصر، يتعرف أعضاء الوفد على مختار وعلى نهضة مصر، فيعودون إلى القاهرة متحدثين عن الفنان «النابغة» وعن تمثاله، وتبدأ الحملة للتبرع لإقامته في أحد ميادين القاهرة.

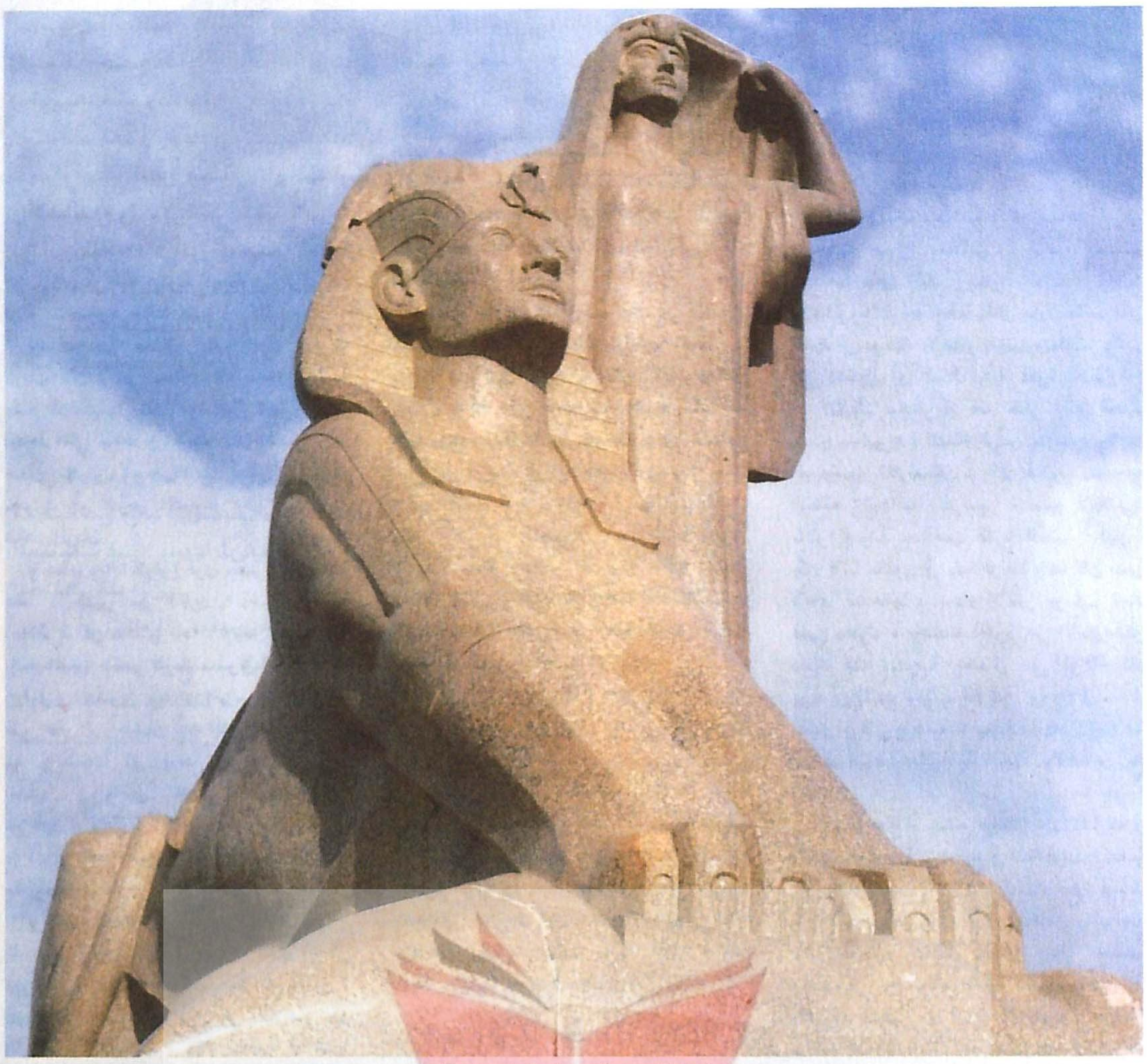
ويتقدم الفنان بتمثاله إلى معرض صالون باريس، فيكون ضمن ٦٠ تمثالا قبلت عروضهم بالمعرض الكبير من بين ألفي تمثال قدمت.

لقد كان أول معرض صالون يقام في باريس بعد توقف طوال فترة الحرب، وقد افتتحه رئيس الجمهورية الفرنسية، وإذا بالطلبة المصريين يصطفون هاتفين للتمثال ولاستقلال مصر خلال موكب رئيس الجمهورية، ويفوز التمثال بإحدى جوائز المعرض، ويتحدث عنه نقاد الفن على صفحات «الفيجارو» و«الالستراسيون» و«الطان» و«المجلة الحديثة للفنون»... فتهتز مصر فخرا وطربا بالفلاح «محمود مختار» ابن القرية، الذي قدم تمثالا يعبر فيه عن مطالب بلاده... كان ذلك عام ١٩٢٠ عندما قرر مختار أن يعود إلى الوطن.

صاحبت عودة مختار حماسة شعبية إنعكست في حركة الاكتتاب لإقامة التمثال، فنشر «مجد الدين حفني ناصف» مقالات متتابعة بجريدة «الأخبار» عن محمود مختار والنهضة الفنية في مصر، وتوالت المقالات التي تدعو المواطنين للاكتتاب: الدكتور حافظ عفيفي وأمين الرافعي وويصا واصف باشا وواصف بطرس غالي ومحمد حسنين هيكل ومصطفى صادق الرافعي ومي زيادة وإبراهيم عبدالقادر المازني... ومن الشعراء مطران وشوقي وأحمد زكي أبوشادي ومحمد عبدالغني حسن...

عرض نموذج التمثال بدار جريدة «الأخبار»، التي كان يملكها المرحوم «أمين الرافعي».

فوقف الخطباء يشيدون بعبقرية الفنان والناس يصفقون لمختار النابغة، وظهر بين رجال الأزهر دعاة لإقامة التمثال، كان منهم من يجمع التبرعات عقب صلاة الجمعة! وهكذا جمعت لجنة التمثال ٦٥٠٠ جنيه من القرى والمصانع والمدارس ومن دواوين الحكومة ومكاتب الوزراء، كانت



نهضة مصر أشهر ابداعات مختار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللجنة برئاسة حسين رشدي باشا وعضوية ويصا واصف وحافظ عفيفي وواصف غالي وعبدالخالق مدكور وفؤاد سلطان وأمين الرافعي وعبدالقوي أحمد ومحمد محمود خليل باشا. ورأت اللجنة أن ينفذ التمثال من البرونز، لكن محمود مختار رأى أن يصنع التمثال الكبير من حجر الجرانيت الوردي، من محاجر أسوان التي اقتطعت منها أحجار تماثيل قدماء المصريين.

وطلبت لجنة التمثال من الحكومة الترخيص بإقامته في ميدان محطة السكة الحديد الرئيسة بمدخل العاصمة (ميدان باب الحديد - ميدان رمسيس).

قرر مجلس الوزراء في ٢٥ يونيو ١٩٢١ الموافقة على ذلك، على أن يكون إنشاء القاعدة وإقامة التمثال تحت إشراف وزارة الأشغال، التي تتولى الإنفاق بعد نفاد التبرعات.

لقد احتل تمثال نهضة مصر فترة في تاريخ الحياة المصرية، امتدت من سنة ١٩٢٠ حتى ١٩٢٨ واقترنت بصراع بين القوى الشعبية الممثلة في حزب الوفد يؤازرها المفكرون والمثقفون الذين تحمسوا لفكرة التمثال وضرورة إقامته من جانب، وبين الذين حاربوا الفكرة الممثلة في الأحزاب الخارجة عن الوفد التي عملت على تعطيل إقامته خلال توليها الوزارة وكانت تعرف باسم «حكومة الأقلية»، من جانب آخر.

وهذا شأن العمل العظيم، فهو يعتبر أصدق تعبير عن فكرة إحياء المجد القديم التي كانت تسيطر على مفكري ذلك الوقت، سواء في رموزه أو في خامته، فحجر الجرانيت لم يُستخدم منذ قدماء المصريين في إقامة التماثيل قبل «نهضة مصر»، بينما أبو الهول يهم واقفا وتعتمد عليه الفلاحة التي ترمز إلى «مصر الزراعية»... بعد أن كانت تماثيل الميادين وقفا على الحكام والقادة!

فالفنان في أرفع صوره هو قلب أمته، يستجيب لأفراحها ويترجم آمالها، وكان هذا التمثال مطلبا شعبيا، فتخطى كل العقبات وأزيح عنه الستار يوم ٢٠ مايو عام ١٩٢٨، وقد حضر الملك فؤاد الأول حفل إزاحة الستار وهنأ مختار على عمله العظيم.

وألقى رئيس الوزراء خطاب الدولة وألقى أحمد شوقي قصيدة ولقد تصايحت الجموع المحتشدة الغفيرة وهي تسمع شوقي يقول:

فمن يبلغ الكرنك الأقصرى
وينبئ طيبة أطلالها
ويسمع ثم بوادي الملوك
ملوك الديار وأقيالها
لقد بعث الله عهد الفنون
وأخرجت الأرض مثالها

كان مختار في أثناء مخاطبته المسؤولين يُذيل رسائله النارية بتوقيع «صاحب تمثال نهضة مصر».

ولكن هذا الفنان بعد أن انفصل التمثال عنه وأصبح له وجوده الخاص وقبل إزاحة الستار قال «تمثال نهضة مصر ليس ملكا لأحد ولم يقم بصنعه فرد واحد بل هو ملك لمصر ومصر كلها صنعته وسترفعه إلى قاعدته»!

وتنازل الفنان عن مستحقاته المالية التي حكم له بها القضاء، فتمثاله عمل قومي مواز للنهضة وليس مجرد تعبير عنها، لذلك كان يردد دائما: «لست صاحب التمثال بل الشعب هو صاحبه»!

في عام ١٩٢٨، عهد «علي الشمسي باشا» وزير المعارف، إلى محمود مختار، بإعادة تنظيم مدرسة الفنون، تحت اسمها الجديد «مدرسة الفنون الجميلة العليا». وإليه يرجع الفضل في إيجاد جهاز مختص بالفنون الجميلة بالدولة، وتخصيص اعتمادات في الميزانية لإرسال البعثات الرسمية في الفن، وإنشاء الجمعيات الفنية، وإقامة المعارض الدورية، وإنشاء المتاحف، وقبل كل هذا، كان حريصا على أن يوفر للفنان المصري، جوا من الحرية يتيح له التعبير بشجاعة عن فنه ورأيه، دون أن يخضع لقيد أو سلطان!

عروس النيل... في باريس!

وفي أواخر عام ١٩٢٩ سافر الفنان إلى باريس حيث شارك في معرض «صالون باريس» بتمثال «عروس النيل» المنحوت في الرخام، فنال عنه الميدالية الذهبية، وأعلنت الحكومة الفرنسية قرارها بشرائه ليوضع في «متحف لوكسومبرج» وهو متحف للنحت المعروض في حدائق واسعة، حيث تشاهد التماثيل بين الخضرة ومياه النوافير والبحيرات الصناعية.

ويبرق مراسل الأهرام بخبر عن هذا المعرض، مشيرا إلى أن «الأستاذ محمود مختار - المثال المشهور - عرض تمثالا من بدائع الفن يمثل «عرس النيل» لفت إليه نظر كل من زاروا المعرض، وكان موضع إعجاب كبار رجال الفن، فمنحوه الميدالية، من بين أكثر من ثمانمئة عارض من جميع الجنسيات»!

وفي ١٠ مارس عام ١٩٣٠ ومع بداية فصل الربيع افتتح معرض كبير لتماثيل محمود مختار ضم أربعين عملا، واستمر حتى ٢١ مارس في قاعة «برنهيم» بباريس. فأفاضت الصحافة الفرنسية والأميركية والبلجيكية والإنجليزية وكذلك صحف بلاد الشمال في الحديث عن المعرض، باعتباره ممثلا للفن المصري المعاصر ومؤكدا لشخصية مختار الفنية القديرة، ووضع على المستوى الإبداعي نفسه للفنانين المشهورين: رودان، ومايول وبورديل... وكتب أحد كبار النقاد قائلا: «في زمن الخداع واهتزاز عناصر التقدير الفني، ما

رسالة من هدى شعراوي إلى شقيقة مختار حفيظة هانم

حضرة السيدة المحترمة حفيظة هانم العيسوي

تتشرف اللجنة الإدارية لجمعية أصدقاء مختار بتقديم الشكر القلبي الجزيل مع خالص التقدير لما تفضلتم به من هبة آثار فقيدكم وفقيد الأمة للجمعية التي تكونت للمحافظة على ذكراه.

ومما يثلج صدورنا ويرفع رؤوسنا هذه العاطفة الكريمة التي دفعتكم للتنازل عن آثار لا تقوّم بمال للأمة التي دأب مختار على خدمتها وخدمة حركتها الوطنية ببدائعه الفنية. ونرجو أن تتنازلوا بقبول هذا الشكر الذي لا يوفي دين الأمة نحوكم لما أسديتم لها من جميل ونصحبه بأسمى عبارات الاحترام.

زالت القيم الجادة تحيا، وها نحن نلمسها في أعمال مختار المصري.

في عام ١٩٥٥، نقل تمثال «نهضة مصر» إلى موضعه الحالي، أمام كوبري الجامعة، عند بداية الطريق الجميل المؤدي إلى جامعة القاهرة، والذي يفصل بين حدائق الأورمان وحديقة الحيوان... شامخا يستقبل شروق الشمس، مجسدا فلاحة - ترمز لمصر - تكشف وجهها ذا الملامح الفعالة، يدها اليمنى على رأس أبي الهول، تستشرف آفاق المستقبل!... وقد جسد فيه مختار عظمة أروع الحضارات التي أينعت وأثمرت على أرض بلاده.

قصة المتحف

رحل العبقري مختار في ٢٧ مارس عام ١٩٣٤، وكان الصحافيون المصريون في مختلف الصحف هم أول من نادوا بتخليد أعمال مختار وبضرورة إقامة متحف لأعماله في عام ١٩٣٤، ١٩٣٥.

وتشكلت أول جمعية لأصدقاء مختار برئاسة السيدة «هدى هانم شعراوي»، وعضوية مجموعة كبيرة من علماء مصر وفنانيها وأدبائها مصريين وأجانب وكان أول ما اتجهت إليه هو جمع آثاره وتكوين المتحف وتشييد مقبرة تليق به في حديقة المتحف تضم رفاته، ولقيت هدى شعراوي من أسرة مختار كل التعاون والاهتمام وقد أرسلت خطابا في ٢٢ يونيو سنة ١٩٣٥ إلى السيدة الجليلة نبوية هانم البدراوي هذا نصه:

«تتقدم جمعية أصدقاء مختار نحوك بعاطفتي الخشوع والحنان، وتهديك باسم الجمعية أصدق عبارات الشكر وعظيم التقدير للهبة التي لا تقوم بمال وترى في تنازلك للأمة عن هذه المجموعة الفنية العظيمة مثالا سويا لمن يبغي الخير الخالص للوطن.

ولو أن الكلمات تفصح عن الذكرى العميقة التي تكنها لولدك المحبوب لأوضحنا ما يدفعنا من عزم صادق للمحافظة على آثاره والإشادة بذكره».

ولم تكتف هدى هانم شعراوي بذلك، فقد رأت أن أعظم تخليد لذكرى مختار هو تشجيع فن النحت بإقامة «مسابقة مختار» في النحت في ذكراه السنوية وقد فاز بهذه الجائزة عدد كبير من أعلام النحت بعد ذلك وكانت المسابقة بمنزلة مهرجان كبير لذكرى فنانها العظيم مختار.

في ٢٧ مارس عام ١٩٥٢ افتتح متحف مختار في ملحق بمتحف الفن الحديث (قصر هدى هانم شعراوي الذي هدمه الوزير عبدالقادر حاتم!).

صورة المتحف الأولى

كان هذا المتحف عبارة عن اسطبل ملحق بقصر هدى هانم شعراوي بشارع قصر النيل المطل على ميدان التحرير ويرجع الفضل في تجهيزه وإعداده لعرض ٥٩ تمثالا إلى الفنان الكبير راغب عياد زميل مختار وصديقه الحميم وكمال الملاخ الأثري والصحافي الشهير الراحل.

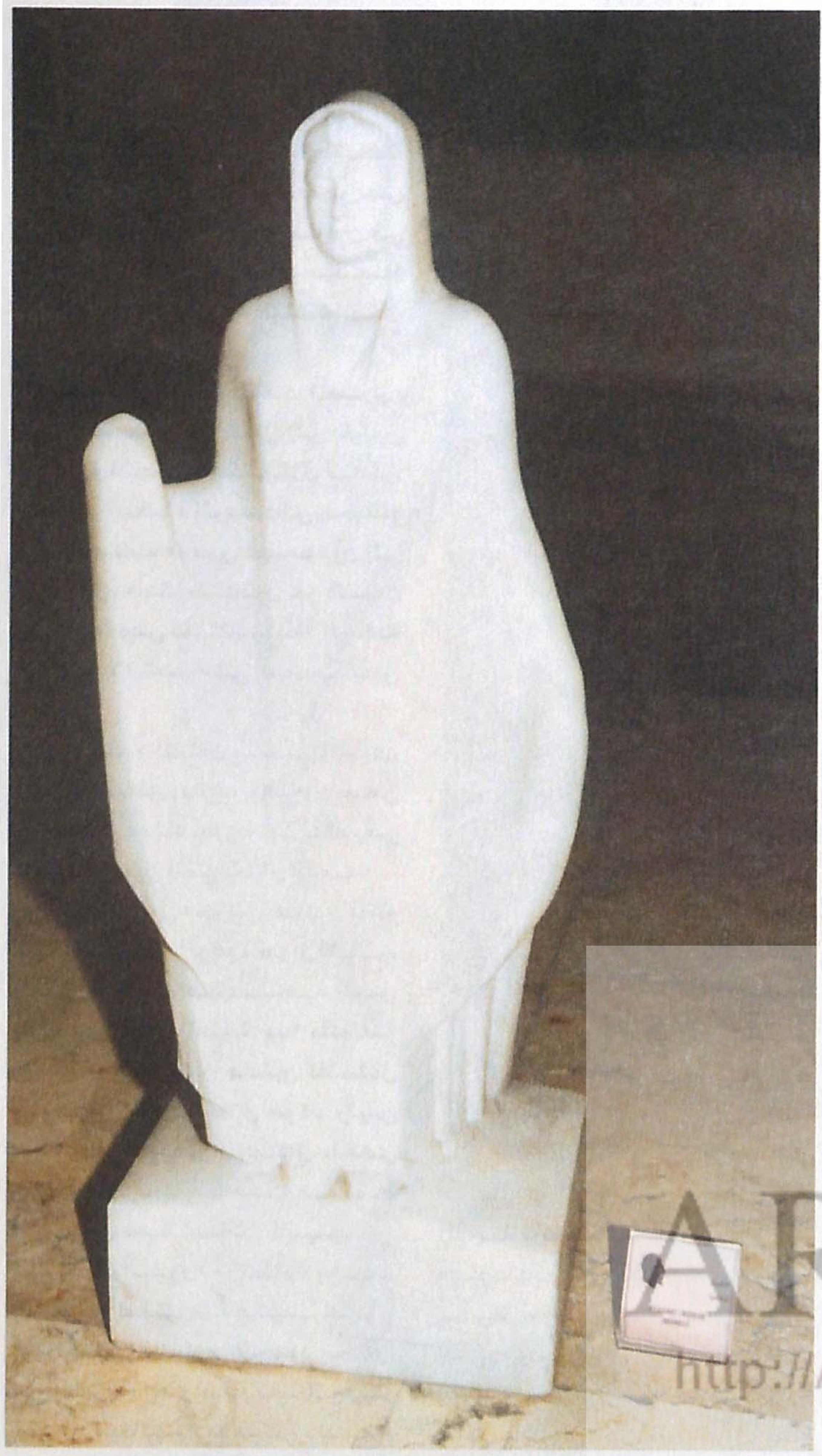
بعد النداءات التي أرسلها الصحافيون ومجهود «هدى شعراوي» رأت وزارة المعارف سنة ١٩٣٨ أن تقوم بتشييد المتحف والمقبرة على نفقة الوزارة، وفي العام نفسه عادت إلى مصر بعض أعمال الفنان الراحل وعرضت بمعرض المثالين الفرنسيين المهاجرين بالجمعية الزراعية (ساحة دار الأوبرا حاليا)، وقد ألقى «مسيو جورج جراب» مدير متحف «رودان» محاضرة رائعة عن قصة حياة مختار وعبقريته، وقامت الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ وحال ذلك دون إعادة بقية التماثيل على الرغم من المحاولات المكوكية للسيدة هدى شعراوي، وبعد أن استقرت الأمور ركز العميد «طه حسين» وزير المعارف في الفترة من سنة ١٩٥٠ حتى ١٩٥٢ على إعادة أعمال محمود مختار.

وقد صمم رمسيس ويصا - وكان وقتها رئيسا لقسم العمارة بكلية الفنون الجميلة في القاهرة - متحف مختار ونفذه بالحجر الجيري في حديقة الحرية، ولقد رمز بالقنطرة الموصلة للمتحف إلى ما حققه مختار من قفزة عظيمة انتقلت بها شعلة النحت من الفراعنة العظام إلى القرن العشرين، بينما تم نقل رفات مختار إلى المقبرة الجديدة بالمتحف، ووضع فوقها قناع لوجهه كان قد أعده زميله المثال «أنطون حجار» وكان ذلك في ٢٤ يوليو سنة ١٩٦٢.

ويعتبر متحف مختار من الناحية المعمارية دليلا عظيما على أستاذية «رمسيس ويصا» في الملاءمة الموضوعية والفكرية والروحية لقطع النحت المعروضة فيه، كما أن الضوء الطبيعي قد تم توظيفه وتوزيعه على القطع المعروضة بمنتهى الدقة والوقار، وهو مستوى من فن العمارة لا يرقى إليه متحف فني آخر في مصر.

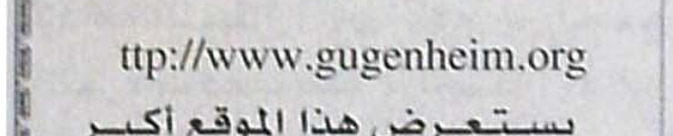
ويضم متحف مختار بحديقة الحرية، في مواجهة الأوبرا الجديدة: اثنين وستين تمثالا من إبداعاته، تتنوع خاماتها بين البرونز والرخام والجبس الملون والجرانيت والحجر والنحاس، ومن أشهر هذه المقتنيات: «إيزيس»، «حاملة الجرة»، «ملكة سبأ»، «على ضفاف النيل»، و«العودة من السوق»، و«العودة من النهر»، و«عند لقاء رجل»، و«عروس النيل»، و«مفاجأة»، و«الأمومة»، و«شيخ البشاريين»، و«بائعة الجبن»، و«شيخ البلد»، و«حارس الحقول»، و«نحو الحبيب»، و«في وادي الملوك».

وتضم قاعة «التذكارات» بالمتحف: «بورتريه» لمختار، وبالطو أبيض وآخر أسود، كان يستخدمهما في أثناء عمله، بورتريه «بالطربوش» بالألوان، فوق فوتيل قديم، وعلبة تحتوي الطابع التذكاري والعملة الفضية التذكارية فئة الخمسة جنيهات، بمناسبة مرور نصف قرن على رحيله، في ٢٧ مارس سنة ١٩٣٤، خطبة مصطفى عبدالرازق في حفل تأبين مختار، نقلا عن جريدة «الجهاد» في ٢٢ أبريل ١٩٣٤، أدوات النحت الخاصة، خطاب الشكر الذي وجهته السيدة هدى شعراوي إلى والدته السيدة «نبوية هانم البدراوي» وخطاب آخر إلى شقيقته «حفيظة هانم العيسوي» بمناسبة تنازلهما عن مقتنياتهما من أعمال مختار إلى الأمة، في ٢٢ يونيو ١٩٣٥، صور لبيت مختار، صور لمرسمه بشارع الانتكخانة، جواز السفر الخاص، صورة لتمثال عروس النيل في متحف «جي. دي. بوم» أعداد من مجلة الفن المعاصر الفرنسية تتحدث عن مختار وأعماله، غلاف مجلة «اللطايف المصورة» في ١٧ يناير ١٩٢٧، ويتضمن صورا لسعد باشا، الذي دعاه مختار إلى مشاهدة تمثال نهضة مصر، بميدان المحطة، في ٩ يناير ١٩٢٧، ومعه ويصا واصف، عبدالرحمن عزام بك، حسين رشدي باشا، د. نجيب إسكندر، وصور أخرى لسعد باشا وتمثال نهضة مصر، في أثناء عملية تركيبه وقبل إزاحة الستار عنه، وشهادة التقدير التي حصل عليها في معرض باريس ١٩٢٠، صور لأول معرض أقيم لخريجي مدرسة الفنون سنة ١٩١١، وصور لمختار في مرسمه بمدرسة الفنون، وأخرى لمرسمه في باريس ◆



الفلاحة (رخام) الحيوية والرشاقة والقوة!

ابن البلد (برونز) أول تمثال كاريكاتيري من تاريخ النحت الحديث



ttp://www.gugenheim.org
يستعرض هذا الموقع أكبر أربعة متاحف في العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مبنى السراي الكبير بعد ترميمه

استعادت مدينة بيروت طابعها التاريخي والجمالي إثر ترميم غالبية المباني القديمة في الوسط التجاري، واستعادت ذاكرتنا البصرية شريطا من الصور المرئية - الوجدانية المرتبط بالبيئة العمرانية البيروتية ما قبل الحرب حيث كان قلب المدينة النابض يقيم بينه وبين المارة نوعا من الحوار الوجداني الصامت، ويشكل بوصلة للجاذبية البصرية، ونسقا من القيم والخصائص النفسية والاجتماعية والثقافية، عززت مكانته في الذاكرة الشعبية والانتماء الوطني، وجعلت لهذا الجزء الحيوي من مدينة بيروت قيمة تاريخية وعاطفية ورمزية تبلورت معالمها إثر وضوح الصورة المرئية للمباني القديمة بعد الترميم.

د. زينات بيطار - لبنان

إعادة الروح للحجر

العمارة القديمة وسط بيروت

إن ما آلت إليه الصورة المرئية للعمارة البيروتية القديمة في الوسط التجاري بعد إحيائها بالترميم وبلورة التخطيط المدني للشوارع (شارع الأمير بشير، فوش اللنبي، المعرض، ويغان، ميناء الحصن، المرفأ، باب إدريس وغيرها) سلط الضوء على التراث المعماري البيروتي القديم، القائم على تنوع الطُرز المعمارية، الشرقية الغربية، وتجاوزها في تعايش متجانس وحميم، ضمن النسيج العمراني للمدينة، الذي يجمع بين التراث والحداثة، لا سيما في المباني التي أنشئت في عهد الانتداب منذ عام ١٩٢٥ حتى الأربعينيات، كما أبرز السوية الثقافية والمهارة التقنية في الذهنية المعمارية البيروتية القديمة، قياسا على ما نشهده من ظواهر التلوث البصري والعشوائية الهندسية في العديد من شوارعنا ومدننا اليوم. والأهم من ذلك أبرز الأمانة والكفاءة العلمية والتقنية في طريقة الترميم واستخدام المقاييس والأسس العالمية لتحقيقها على أفضل وجه، أعاد الروح للحجر والبشر على حد سواء.

تعرضت بيروت كسائر مدن حوض المتوسط القديمة لموجات من التثاقف العمراني، أدى إلى غناها بطُرز معمارية متنوعة على غرار الإسكندرية وجنوة والبندقية واسطنبول وحيفا وأثينا. حيث كان البحر يحمل إليها ثقافات متعددة في الأسلوب ونمط العيش والقيم، ويفرض شروط التثاقف القسري والطوعي، لذا اجتمعت في تراثها المعماري مجمل الطُرز التي هاجرت من الشرق إلى الغرب وبالعكس.

وعلى الرغم من أن تخطيط بيروت يعود إلى الكنعانيين الذين اعتبروها مدينة مقدسة، حيث أحيطت بسور صخري اكتشف امتداده في التسعينيات من القرن العشرين، إثر الحفريات التي جرت في شمالي المدينة. إلا أن هذا السور الذي كان يضيق ويتسع باختلاف سطوة الدول المتعاقبة على حكمها بقي يشكل حدود المنطقة العمرانية التي امتزجت فيها القيم المحلية المتوارثة في العمارة مع القيم الوافدة. وقد عرفت بيروت مراحل ازدهار عمراني وتخطيط مدني تعتبر الحقبة التي حكمها الرومان (منذ عام ٦٤ ق.م. واستمرت طيلة الحكم البيزنطي حتى الفتح الإسلامي عام ٦٣٥م) هي المرحلة الأطول من حيث الاستقرار العمراني وترسيخ قيم الطراز الكلاسيكي اليوناني - الروماني القديم في العمارة الدينية والمدنية (نظام الأعمدة، والأقواس والعقود وغيرها من مفردات هذا الطراز المعماري). إلا أن بيروت أخذت تنحو منحى المدن الإسلامية الباقية إبان الحكم الأموي والعباسي، وإن لم يصل إلينا من عمارة هذه المرحلة أي شواهد حية نظرا للدمار الذي تعرضت له إبان الحروب الصليبية والزلازل التي خربت أبنيتها، لكن تناسل الطُرز المعمارية - التوليفية فيها، استمر في العصور الوسطى، وقد شهدت مدينة بيروت وفود مؤثرات غربية - أوروبية (الطراز القوطي - وطراز الرومانسك) مع الحكم الصليبي لها نموذج الجامع العمري الكبير الذي شيد عام ١١١٠-١١١٢ على أساس كنيسة باسم القديس يوحنا المعمداني.

كما، استوعبت بيروت دخول الطراز المملوكي بمختلف جزئياته (خاصة أسلوب العمارة الأبلق أو الموشى القائم على تناوب لونين في الحجر: الأبيض والأصفر، الأبيض والأسود، واستمر الطراز المملوكي في العمارة اللبنانية الجبلية (العمارة الشهابية في الشوف وجبل لبنان. ترسخت معالم هذا الطراز في العمارة البيروتية في عهد الأمير فخر الدين المعني الثاني الكبير وفي ظل الحكم العثماني إلى جانب الطُرز المعمارية الغربية الوافدة مع المهندسين الأوروبيين الذين استعان بهم الأمير فخر الدين والعثمانيون في بناء القصور والمباني العامة وتخطيط الشوارع، فدخل عصر النهضة والباروك والمودرن معهم إلى بيروت ما عرَّض تخطيط المدينة الهندسي إلى تغييرات وتعديلات على فترات وبشكل تدريجي واستيعابي للتحديث والعصرنة، نتيجة الصراع التركي - الأوروبي عليها والانتقال في تراتبيتها الإدارية والسياسية وفق ظروف المنطقة العربية وكذلك النزاعات الاقليمية، إلا أن التحديث الأبرز في تخطيطها وعمارتها في عهد الانتداب بالذات.

> ”تعرضت بيروت كسائر مدن حوض المتوسط القديمة لموجات من التثاقف العمراني أدى إلى غنى عناصرها بطُرز معمارية متنوعة على غرار الإسكندرية وجنوة والبندقية واسطنبول وحيفا وأثينا“

وهنا لا بد من الإشارة إلى خاصية مهمة في تطور العمارة البيروتية هي أن صغر مساحة بيروت وتخطيطها الهندسي داخل سور تخترقه سبع بوابات وعدد لا يحصى من الأبراج جعل مسألة التحديث العمراني تتم عبر عملية هدم القديم والمترهل وإقامة الجديد والحديث مكانه، بذلك خسرت بيروت العديد من مبانيها الأثرية والتاريخية من مختلف العصور (على عكس القاهرة والإسكندرية ودمشق وبغداد وغيرها من العواصم العربية ذات المساحات المترامية الأطراف). كما أنها لم تسجل اختراقات حادة في مخططها المدني وفي الطُرز المعمارية الوافدة إليها في القرن التاسع عشر وبداية العشرين بل بقيت تتطور صورتها المرئية المعمارية وفق روح التحديث والعصرنة داخل حدود السور تدريجيا دون قطيعة مع الصورة الأصل أو المركز على الرغم من نشوء أحياء جديدة خارج السور لكنها،

المندلون يزين المباني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أي هذه الأحياء، نمت من بطانة النسيج العمراني المستحدث في بيروت نفسها.

مدينة بيروت الحديثة
١٨٦٠ - ١٨٨٨

بعد زوال الحكم المصري عن بيروت ومجيء الأسطول الإنجليزي عام ١٨٤٠، ثم الأسطول الفرنسي عام ١٨٦٠، وهجرة المسيحيين إليها نتيجة فتنة عام ١٨٦٠، تحولت بيروت إلى مركز دولي وتجاري، إضافة الى تطور وانتشار الإرساليات والطباعة، فازداد عدد التجار والعائلات الأوروبية في بيروت، وبات مرفأ بيروت من أشهر مرافئ شرقي المتوسط، خاصة بعد افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩، كما بدأت المشاريع العمرانية والإنمائية تتطور فيها وتوجب ظهور عمارة حديثة، وأبرز هذه المشاريع ظهور الفنادق السياحية و«اللوكندات» و«الأوتيلات» منذ عام ١٨٤٣ في منطقة الزيتونة وأصبحت منطقة فنادق تعج بعمارة جديدة في هندستها ووظيفتها.

وتعتبر حقبة بناء السراي الكبير (١٨٥٣ - ١٨٦١) والسراي الصغير (١٨٨٤) مرحلة جديدة ومفصلية في تاريخ العمارة البيروتية الحديثة نظرا للمتغيرات التكوينية في هندستها وازدواجية الطراز الأوروبي بالتفاصيل المعمارية والمفردات التشكيلية الإسلامية والمشرقية عموما (الزخرفة المملوكية - العثمانية في استعمال الرخام والأعمدة والأقواس والحجارة، ذات اللونين الأبيض والأصفر) وكذلك برج الساعة الذي بني بالقرب منهما عام ١٨٩٧. هذه المباني مهدت أواسط القرن الماضي لظهور طراز معماري مزدوج، واختراق العمارة الأوروبية الحديثة لنسيج المدينة الإسلامية - المشرقية ما أدى لاحقا إلى اعتماد هذا الطراز المزدوج أساسا في تحديث وتنظيم الصورة المرئية - العمرانية للمدينة في عهد الانتداب.

ولاية بيروت ١٨٨٨ - ١٩١٨

صدر قانون تشكيلات عثمانية ١٨٨٨، فُصلت فيه بيروت عن ولاية سورية، وأنشئت ولاية بيروت ومركزها مدينة بيروت، واستمرت هذه الولاية ٣٠ سنة، شهدت فيها مدينة بيروت أحداثا سياسية وعسكرية واقتصادية وثقافية أدت إلى تغييرات مهمة في صورتها المرئية والعمرانية أبرزها ما قام به عزمي بك والي بيروت عام ١٩١٥ بتنظيم مدينة بيروت من ساحة البرج إلى ساحل البحر. وقد أتت إصلاحاته العمرانية على أسواق بيروت القديمة ومبانيها، لتنشأ مكانها شوارع جديدة متوازية وواسعة لحركة السيارات والمارة مثل شارع اللنبي وشارع المعرض، الذي هدم من أجل إقامة باب الدركاه وجامع الدركاه والحمام التركي والكنيسة الأرثوذكسية والقوس الروماني الشهير أما شارع المارشال فوش فأنشئ بعد هدم جامع الدباغة وزاوية البدوي. وفي سنة ١٩٢٢ أنشئت ساحة النجمة بعد هدم جامع شمس الدين وجميع الخانات القديمة.

وتعتبر فترة الانتداب هي المرحلة التي شهد فيها وسط بيروت التجاري (أي شارع المعرض وفوش واللنبي وويغان ثم باب إدريس) ولادة صورته المرئية الحالية. فالتغييرات الوظيفية لدور بيروت السياسي والاقتصادي والثقافي بداية القرن العشرين أدت إلى تغييرات ديموغرافية واجتماعية وثقافية، باتجاه تغلغل التحديث إلى هندستها المدنية وعمارتها. فأصبح الإنسان يعيش في فضاء المدينة وليس في كنف مسكنه، وارتفعت المباني الضخمة عموديا (المباني العامة والتجارية)، وانفتحت واجهات المباني على الشارع، بعد أن كان المنزل أو المسكن ذو الفناء، مفتوحا على الداخل (نظرا لقدسية الحياة الخاصة للإنسان والعلاقات الاجتماعية المحافظة والتقليدية).

ودخلت المواد الإنشائية الجديدة من أسمنت وحديد وزجاج (فحل الزجاج محل النوافذ الخشبية والمشربيات والشناشيل). وتراجع دور المعمار الحرفي المحلي ليحل محله المعمار الأكاديمي (معظم المهندسين الذين صمموا المباني الحديثة في الوسط كانوا إما أجانب (الفترة الأولى) وإما لبنانيين درسوا الهندسة المعمارية في الغرب.

فترة الانتداب عام
١٩٢٥ - ١٩٣٦

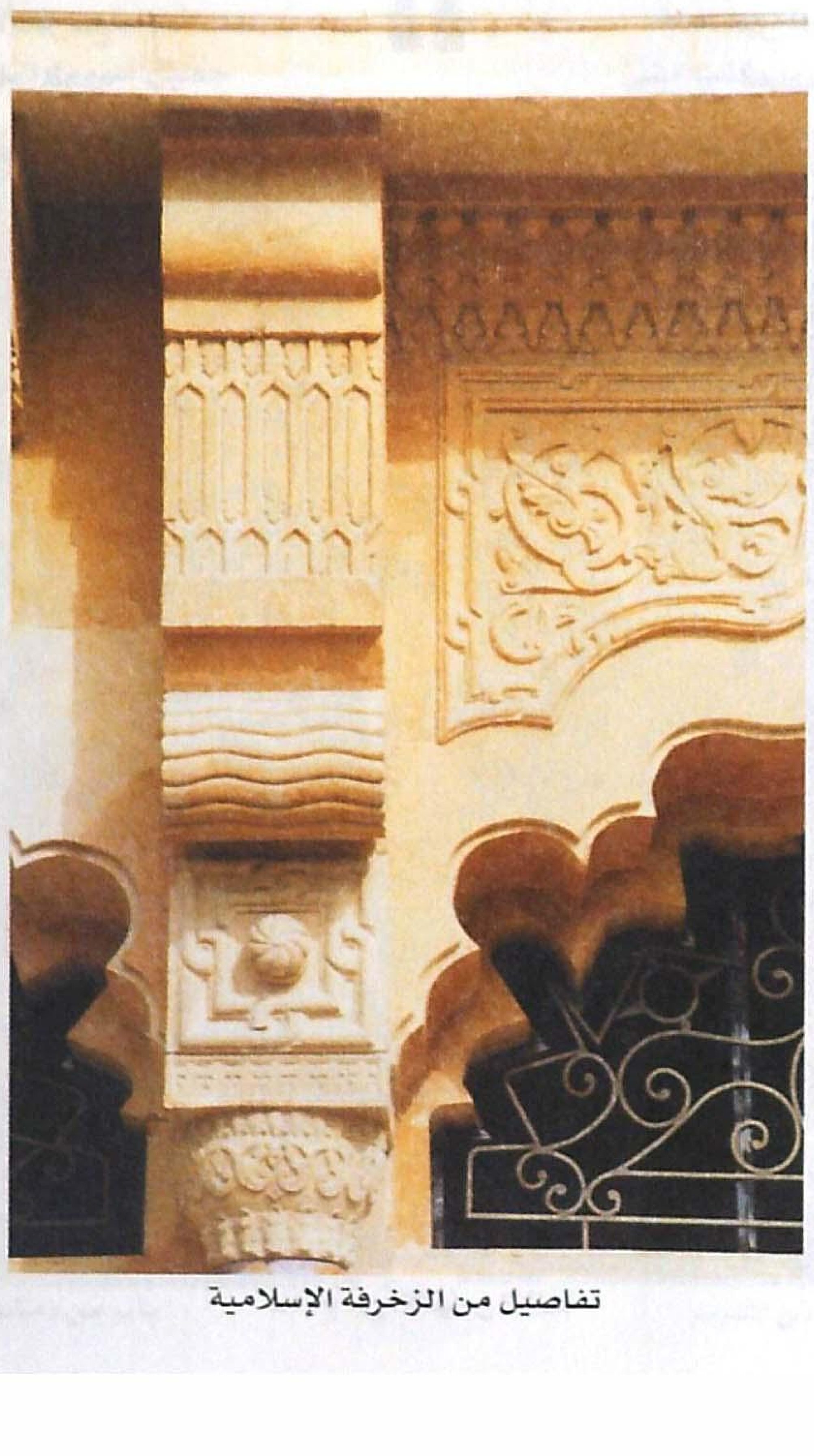
وظهرت اتجاهات جديدة في العمارة اللبنانية أدت إلى تنوع النسيج العمراني لوسط المدينة وأحدثت تلوثا بصريا أو تنافرا معماريا حتى نهاية الأربعينيات نظرا لسيادة الأسلوب التجميعي - التاريخي القائم على ازدواجية التكوينات المعمارية الحديثة الوافدة من الغرب والجزئيات أو التفاصيل التشكيلية - المعمارية المحلية، الإسلامية - المحدثة (Neo-islamiques).

وقد تجاورت في وسط بيروت القديمة عدة طُرز أهمها:

- الطراز المحلي الذي يعود إلى عام ١٨٥٠ (مبان حجرية، بسيطة التصميم مع ليدان - حجر رملي مع قرميد، وزخرفة من الرخام على الطراز العثماني - المملوكي في الأقواس والمداخل وفتحات الواجهات). ونرى هذه المباني في الباشورة وميناء الحصن، وسوق أياس وسوق أبو النصر والسراي الكبير.

مدخل القصر البلدي

"أدت التغييرات الوظيفية لدور بيروت السياسي والاقتصادي والثقافي بداية القرن العشرين إلى تغييرات ديموغرافية واجتماعية باتجاه تغلغل التحديث إلى هندستها المدنية وعمارتها"


تفاصيل من الزخرفة الإسلامية

- البيت اللبناني التقليدي ويعود إلى عام ١٨٢٠ - ١٩٢٠: مبنى من الحجر، الواجهة ذات أقواس مثلثة، قرميد في السقف وأحيانا ينتهي بطابق خشبي (رووف أو غاليريا) ولم ترتفع البيوت أكثر من ثلاث طبقات.
- البيوت التي انشئت على الطراز العثماني ما بين عام ١٨٩٠ - ١٩١٠ من الحجر الأصفر، يتخللها أعمدة وأقواس كما دخلها الحديد في الشرفات.
- الطراز الكولونيالي: عام ١٩١٥ - ١٩٤٠ وهو من الحجر الرملي تتجاور فيه التشكيلات المعمارية الإسلامية والكلاسيكية الغربية (مبنى البلدية، شارع المعرض، شارع فوش وشارع اللنبي وغيرها).
- الطراز المصري - الجديد Neo-Egyptiens: وقد تمثل في مبنى الأوبرا ومبنى البرلمان ولاحقا مبنى المتحف الوطني قرب ميدان سباق الخيل.
- الطراز الكولونيالي المتأخر: عام ١٩٣٠ - ١٩٤٥ - التكوين الأساسي فيه الأسمنت مع الحجر في التشطيبات.
- المباني الإسمنتية الملبسة بالحجر عام ١٩٤٠ - ١٩٦٠ - مبنى العازارية - مبنى البريد.
- المباني الأسمنتية التي تتخللها تشكيلات وتشطيبات من الرخام والألمنيوم عام ١٩٦٠ - ١٩٧٥ (شارع المصارف، وادي أبو جميل وغيرها من الواجهات الواسعة).

فإذا ما قسمنا مجموع الخصائص التي تتمتع بها هذه المباني المرممة بوصفها آثارا معمارية بما يتوافق والنظريات الحديثة لقوانين الترميم فإن القيمة الفردية للأثر المعماري بوصفه أثرا فنيا يزداد حسب قيمته التاريخية. وكلما كان محتفظا بشكله الأصلي كاملا من حيث الأسلوب كان أكثر قيمة. وطبقا لهذا فإن إعادة الأثر المعماري إلى أسلوبه الأصلي بطريقة كاملة وأمينة يجعله وثيقة حضارية في تاريخ الفن اللبناني والعربي المعاصر. إن المباني الموحدة الأسلوب التي رممت بتنفيذ يعتمد على الوثائق والأسس والطرق العلمية والتكنولوجية الأحدث عالميا اليوم، نجحت في إعادة الشكل التاريخي (وفق المادة الأصلية والشكل والتكوين الأصلي الذي قام عليه في عصره) وإقامته بصورته المتكاملة، بحيث استبعد منه كل ما كان يضعف من قيمته كطراز يمثل عصره، إنما يزيد من قيمته الجمالية والمادية والروحية في تاريخ فن شعبه ومنطقته.

القيمة العلمية والكفاءة في التنفيذ والدقة والأمانة في التوثيق وتحضير الرسوم والخرائط والصور والتحليل المقارن، يعطي للأثر المعماري قيمة انفعالية ورمزية وقيمة ذاتية تجعل تأثيره مشعا جماليا وعاطفيا على كل من ينظر إليه نظرا لتغلغله في كيانه الوجداني والمعرفي. لذلك ننظر إلى المباني المرممة في وسط بيروت من وجهة نظر النقد الفني وتاريخ الفن بوصفها معلما حضاريا جديدا بتسليط الضوء على خصوصيته الأسلوبية والأمانة في إنجاز ورقي الترميم بحيث ظهرت مقومات وقيم هذه المعالم المعمارية البيروتية على أبهى صور بعد عودة الروح إليها.

إن اهم ما يميز طرائق ترميم مباني شارع المعرض نزولا إلى ساحة النجمة، فشارع فوش وويغان واللنبي وباب إدريس وغيرها، كونها أتاحت للمتلقي أن يرى جمالية وفخامة هذه العمارة التراثية بكل خصائصها التكوينية والهندسية وأهمها:

- وحدة الهندسة الأسلوبية للخير المعماري في المنطقة ككل.
- تجانس التتابع البصري مع ديناميكية التشكيلات المعمارية في المستوى الأفقي والرأسي بما يتناسب والجهاز البصري للإنسان وحركته داخل هذا الخير المعماري. فمن أول شارع المعرض (بدءا من مبنى التياترو الكبير) تستطيع أن ترى وحدة المناخ التشكيلي المعماري العام للمنطقة نزولا حتى رؤية البحر. فالإنسان يستوعب التشكيل المعماري عندما يسير في الحيز الفراغي ويشعر بعلاقة ديناميكية بين المقياس الإنساني وهذا الحيز الفراغي، أي علاقة التوازن بين المكان وحركة الزمن فيه المتمثلة بإيقاع علاقة الإنسان (وظيفيا وبصريا).
- التناسق في تكرار وحدة التشكيلات الهندسية التي تظهر حيوية الامتلاء والفراغ بين الجدران والفتحات (النوافذ - الأبواب - الشرفات - المداخل، السلالم).
- وحدة التزام كل مبنى بواجهة متجانسة مع المباني الباقية في الشارع (من حيث الارتفاع في عدد الطوابق، وارتفاع كل طابق على حدة ومن حيث بروزه أو خروجه عن المدى المحدد له، واحترام المدى البصري التتابعي للشارع على الرغم من اختلاف المفردات التشكيلية المتداولة في الواجهات لكنها بمجملها تراعي الطراز والمادة ولون الحجر والارتفاع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتناغم الإيقاع من الخطوط العمودية والأفقية).

- التنوع والإبداع في المفردات التشكيلية والزخرفية للواجهات. على الرغم من التزام كل المباني الواقعة في شارع واحد بمبدأ الأقواس في الطوابق الأرضية، وهو مبدأ متبع في معظم المدن المتوسطية والإسلامية حيث تغطي الحوانيت الموجودة في الطوابق الأرضية والمطلة على الشارع، بنمط من الأقواس يقوم على أعمدة منفصلة عن الجدران أو أعمدة لاحقة، فيتم الإبداع ومظهر الاختلاف في نمط تاج العمود وقاعدته.

- التماثل المتوازي Symetrique symmetrical بين نوافذ الطوابق عموديا وأفقيا مع تغييرات غالبا ما تبرز في نوافذ الطوابق العليا (الطابق الأخير) وهذه خاصية كلاسيكية بحتة من عصر النهضة الإيطالية حيث تراعي لعبة الإيقاع البصري بين الفراغ والامتلاء من كل جهات المبنى وخاصة في الواجهة فضلا عن عملية توزيع هندسية صارمة وبسيطة في الوقت نفسه بين الأجزاء النافرة والفجوات وغالبا ما يستعمل لوفان. م الحجر (الأصفر الرملي والأبيض وأحيانا الحجر الزهر الأبيض أو الحجر الزهري والأصفر) لزيادة حدة الإيقاع البصري، ولعبة الضوء واللون. (أحيانا يستعمل الرخام الزهري مع الحجر الرملي الأصفر وفقا للطراز المملوكي).

- حيوية التناغم اللوني للحجر في مجمل المباني (على الرغم من اختلاف نوعيته أحيانا) وحصر لعبة التشكيل اللوني بالأصفر والأبيض ما يجعل المنطقة تشع بنور ذاتي يبعد عنها كآبة المدن القديمة (الأوروبية وبعض المباني الرمادية الداكنة في القاهرة والإسكندرية ودمشق وجنوة وتركيا وغيرها)، كما يضفي على المنطقة وقارا وجلالا لا يوصف.

- ترابط مسقط الضوء (موقع الشمس خلال النهار والليالي المقمرة) وحركة الهواء أو التهوية.

وتعتبر هذه المنطقة من أفضل المناطق المعمارية القديمة من حيث نظام التهوية الطبيعي السليم ودراسة مجرى الهواء وحركة الريح بعلاقتهما بالبحر والرطوبة وحركة الشمس في كل الفصول. ما جعل هذه المباني الحجرية تصمد بيئيا في وجه المتغيرات الطبيعية على الرغم من تعرضها للخراب والإهمال وعدم الصيانة قبل الحرب وخلالها.

- الطابع الإسلامي والمشرقي للمفردات التشكيلية - التزينية للواجهات.

حيث تزدان مباني الوسط التجاري المرممة حديثا بقاموس مفردات تراثية - إسلامية يزين هيكليتها الهندسية الأوروبية الكلاسيكية في خطوطها وتكوينها المعماري. وتبدو هذه المفردات التراثية - الإسلامية أكثر بروزا ووضوحا بعد ترميمها بحيث تبرز

زخارف من الورود لتزين العضاءات

كتفاصيل زخرفية - تزيينية كأنها الحلي المصاغة، تزين جسد المباني. كل جزئية من هذه المفردات لها جماليتها وبهاء حضورها ضمن السياق التزيني العام للمبنى الواحد (الأقواس، التيجان - الدعامات، حواجب النوافذ والأبواب، الشرفات، البواكي، مداخل المباني الرئيسة - فتحات السلالم).

- ينفرد كل مبنى بأشكال زخرفية هندسية متتابعة في تكرار متجانس في الواجهات وضمن حركة إيقاعية في المستويات الرأسية والأفقية، فنرى تنوعا لا حصر له لأشكال الأقواس والعقود التي تتمحور بشكل رئيس في الطابق السفلي (أحيانا تتكرر في بعض المباني في العقود المثلثة للشرفات أو النوافذ في الطوابق العليا).

وتتنافس هذه المباني في أناقة وزخرفة عقودها مع الحليات والمقرنصات والفصوص والأُطر مع معين لا ينضب من مواد الرخام الملون،

"تُشكل المباني المرممة جزءاً حميمياً من الذاكرة البصرية فخصوصية التوليف بين الطراز الغربي والطابع الإسلامي للتشكيلات المعمارية والزخرفية، تؤكد أن الجغرافيا تتحكم في التاريخ اللبناني"

المُنَزل أو المُعَشَّق.

فنجد أن كل مبنى قد اتخذ شكلا للعقد خاصا به يتكرر هو ذاته في وجهاته بدءا من الشكل نصف الدائري للعقد (ونجده في العمارة الرومانية والبيزنطية بشكل رئيس) ونسميه في العمارة الإسلامية العقد الكامل أي نصف الدائري ونرى استعمال العقد المنكسر (أو المخمس) والحدودي (على شكل حدوة الحصان) والعقد المنفرج أو السلجوقي والعقد المتناوب وقد تناوبت في فقرات الحجارة الملونة، ونسميه أيضا «عاتقا» وهو أكثر العقود انتشارا (مبنى البلدية) حيث نرى فقراته مزررة بتداخل بعضها ببعض بلونين (غالبا أصفر وأبيض) يتعاقبان بالتواتر وقد استعمل العقد العاتق في الأبنية اللبنانية بكثرة (بيوت دير القمر وقصور الشهابيين في بيت الدين والمختارة) وقد أتى هذا الشكل من العقد مع العمارة المملوكية إلى لبنان واستمر في العمارة الإسلامية في مدن لبنان وسورية ومصر حتى في العهد العثماني. وقد تجاوز دور العقد ليصبح مبدأ التناوب في ألوان الحجر (لونين فقط) يؤدي وظائف جمالية بحتة، فوق النوافذ والمنور ورقبات القباب وغيرها (مبنى البلدية - مبنى السراي).

ونجد أيضا أشكالا هندسية اشتهرت في العصور الإسلامية المختلفة كالعقد المفصص، ويتألف من أنصاف دوائر تلتف على بطن العقد وتنفتح مع فتحته، وقد يكون العقد المفصص بفصوص ثلاثة (وقد غلب هذا النوع من العقود على مداخل المباني المملوكية: مدرسة السلطان حسن ومدرسة برقوق في القاهرة وكذلك نراه في العمارة اللبنانية الشوفية في منزل زين الدين في بطمة الشوف) ونجد العقد الأصم والعقد الفارسي والعقد المدبب والبيضاوي والمحدب والمغربي والمفلطح والهلالي والمقوصر والمتعرج وغيره. فالرائي إلى تعددية وتنوع أشكال العقود التي تزين الطوابق السفلى من مباني الوسط القديمة يشعر بغنى المدى التشكيلي للعمارة البيروتية في منطقة محصورة نسبيا، وكأنه أمام بانوراما تاريخية لجمالية العقود المعمارية الإسلامية التي تعاقبت على العمارة اللبنانية وباتت تشكل جزءا متمما من تراثها العمراني وطابعها الإسلامي - المشرقي.

تنوع المفردات الزخرفية - الهندسية والنباتية في واجهات المباني المرممة

- مراعاة التجانس في الترميمات الداخلية للمباني

إن الحفاظ قدر الإمكان على المبنى الأثري المرمم من الداخل يرتبط ارتباطا بالوظيفة التي سوف يشغلها المبنى بعد ترميمه. ذلك أن اختلاف الوظيفة الجديدة عن الأصلية (السابقة) إنما يحتم عملية تغييرات في التشطيبات الداخلية مثل تقوية الأرضيات والبياض والصيانة للأسقف مع مراعاة المادة واللون المناسب والمتجانس مع المبنى ومحاولة استخدام الخامات الأصلية.

فلننظر اليوم إلى هذه المباني المرممة بوصفها تشكل جزءا حميميا من ذاكرتنا البصرية ووجداننا، وقد حرمنا من متعة مشاهدتها ومؤانستها في حياتنا اليومية حوالى عقدين من الزمن بسبب الحرب. وإن كان الجزء الأكبر من هذه المباني بُني في عهد الانتداب ويرمز إلى حقبة سياسية تضعه في خانة الاستعمار الثقافي لكن جمالية المباني وخصوصية التوليف بين الطراز الغربي والطابع الإسلامي للتشكيلات المعمارية والزخرفية، وعمليات الترميم المتقن، تجعلنا مؤمنين أكثر بأن الجغرافيا تتحكم في التاريخ البيروتي واللبناني ككل وبأن تعايش الطرز الفنية في تاريخنا المعماري، هو واقع حضاري وانفتاح على الآخر ◆

نماذج من الأقواس المثلثة

من راجستان إلى بغداد ومن دمشق إلى المغرب، كان الباب الإسلامي دائماً قطعة فريدة لأنها غير متكررة. والمشاهد الغربي متذوق للفن الإسلامي والعربي، هذا الفن الذي ما يزال يدهش بتنوعه وترفه وغناه في ميادين مختلفة كل من لا يعرفه. الباب الإسلامي، هذه التحفة الفنية الرائعة في الحفر والأناقة والتزيين، والرمز الجمالي والحضاري الراقي الذي أبدعته يد الحرفي المسلم منذ قرون كان موضع اهتمام السيدة بريان التي ارتأت بافتتاحها غاليري متخصصا في الأبواب الاسلامية أن تقترحه على الجمهور الغربي ليجعل منه بابا لسكنه أو ليزين به أي زاوية داخل البيت.

باريس – ولاء سعيد

فرنسية تفتتح غاليري متخصصا:

السيدة بريان: الباب العربي رمز الحضارة الإسلامية

باب من راجستان

الباب هو المدخل، مدخل يبهر طارقه أو المنتظر أمامه، مثيرا في نفسه التساؤلات والفضول لما ورائه. وهذا المدخل هو أجمل ما يمكن أن تعرف به حضارة أو يقدم به فن. من فرادة وجمال الباب سيدخل المشاهد إلى أبواب الحضارة العربية الإسلامية الأخرى. وعن المدخل نفسه كانت أسئلتي للسيدة الفرنسية حول مشروع الغاليري.

كيف ولدت فكرة إنشاء غاليري للباب؟

جاءت فكرة الباب من خلال تجربتي الشخصية في العمل في مجال السكن، حيث كنت أقوم بدراسات حول حاجات السكن. وفي تنقلي وتجوالي في المدن والأبنية كنت أجد منظر الباب حزينا، بائسا لا حياة فيه وكذلك الحال بالنسبة لخزانات البيت. وعندما سنحت لي فرصة العيش في بيروت كانت دهشتي كبيرة لاكتشاف مدينة العالم العربي الإسلامي، هذه العمارة الرائعة الملائمة تماما للطقس ثم توزيع الفضاء الذي ينفتح على الطبيعة ليكون جزءا منها كذلك جذبتني فكرة توزيع الضوء واستخدامه العملي في السكن. وبدأت أقارن بين طريقتين ونمطين لرؤية الباب، أعتقد أن الفكرة التي وجدتها هنا في الشرق هي الأجمل والأكثر التصاقا بالناس وتعبيرا عن وجود الإنسان. إن الباب الإسلامي يمكن أن يضفي لمسة مهمة على العمارة الأوروبية وجمالية يفتقدها السكن الغربي، ومن هنا وجود هذا الغاليري الذي أعرض وأبيع فيه الأدوات التي اخترتها خلال بحثي عن القطع الجميلة والملائمة للسكن هنا في فرنسا.

لماذا الباب بالذات؟

في قصور سورية والعديد من مدن الشرق الأوسط وجدت أن واحدة من أجمل القطع في العمارة هي الباب. إن الباب في الشرق هو باب له حياة، إنه يعيش كجزء من البيت وكذلك من المحيط، له تاريخه والناظر له يرى مرور الزمن وأحداثه عليه. باب الشرق يقول الكثير عن حضارته وعن شعوبها. إنه باب ذو قصة وليس أي باب، لا اسم له مثل الأبواب التي نراها هنا في الدول الصناعية التي هي أبواب وظيفية ليس بها روح. لقد كان الباب بالنسبة لي مدخلا للبيت الإسلامي وتصميمه وتزيينه وهناك أجزاء أخرى تهمني حاليا منها السقوف التي ينتشر تزيينها في سورية والمغرب والدول الإسلامية الأخرى وعندما أجد قطعا أخرى من الأثاث أو من الأدوات المستعملة في البيت لا أستطيع إلا شراءها ولكن يبقى تركيزي على الباب.

كيف تلقى المشتري الأوروبي مشروع الباب الإسلامي؟

إن عمر الغاليري ثلاث سنوات وقد كتبت عنه بعض المجلات لدى افتتاحنا له، وإثر ذلك جاء العديد من الزوار. بعد ذلك بدأت استقبل مشترين يأتون مع القياسات لشراء باب معين. تلقى الأوروبي المشروع بفضول كبير وخاصة الذين سبق لهم أن عاشوا في الشرق أو من زاره وحتى من قرأ عنه أو تخيله. الأوروبي يحب الباب الشرقي الإسلامي لتميزه وخاصة الباب السوري الذي يُطلب مني باستمرار ويصنعه لنا ا لسوريون وفق المقاييس المطلوبة ثم يشحن إلى فرنسا، ومن ثم هناك الباب المغربي الذي يتميز بقياسات خاصة لا تشبه القياسات المتعارف عليها هنا، وهناك الباب العثماني الذي نجده في مصر و هو مرغوب بكثرة. يأتي فيما بعد الباب الهندي الإسلامي الذي له الكثير من الشعبية لدى الجمهور الأوروبي بسبب موضة الهند المستمرة في أوروبا (أي اهتمام الأوروبيين بحضارة الهند).

> "الأبواب في الدول الصناعية أبواب وظيفية ليس بها روح، أما الباب في الشرق فهو باب له حياة، إنه يعيش كجزء من البيت له تاريخه، والناظر له يرى مرور الزمن وأحداثه عليه"

لماذا يشتري الأوروبي الباب الإسلامي؟

يمكن لي القول إن هناك فئتين، الأولى تبحث عن باب جميل عموما لتزيين الداخل (وأحب أن أقول إن هذه الأبواب يستعملها الأوروبي داخل البيت وليس للخارج كما تستعمل في بلدانها). وبالتأكيد فالمسألة الجمالية تخضع لمحيط ا لبيت أو المكان المراد تزيينه فيما يخص اللون والحجم والموتيف. يشكل هؤلاء نصف المشترين وبصورة عامة هم أشخاص لا يعرفون الكثير عن الشرق وخاصة عن الإسلام وحضارته، ومن خلال الكلام عن الباب ومصدره وتاريخه تبدأ لديهم تساؤلات لمزيد من المعرفة. أما الفئة الثانية فتأتي لسبب آخر يختلف تماما عن الأولى، وهو البحث الروحي الصرف. فما يزال الشرق بكل مكوناته مصدرا روحيا بالنسبة لأوروبا سواء الإسلام أو الهندوسية أو البوذية. وأكثر هذه الفئة هم من الشباب إضافة إلى الأشخاص الذين يحبون السفر والتعرف على البلدان ومن أقام لفترة معينة في أحد هذه البلدان وهناك كثير من أساتذة الجامعة أو المتخصصين في الميادين المختلفة للشرق.

إن المشتري يفضل الباب القديم الذي له تاريخ يجذبه ويتبناه على الجديد حتى لو كان جميلا ومتميزا.

هل يمكن أن تعمم تجربة البا ب الإسلامي إلى أبواب أخرى؟

لقد دفعني نجاح الباب الإسلامي وإقبال الناس على الفكرة بالبحث عن أبواب أخرى وخاصة في أوروبا الشرقية ولكن لم أجد في البلدان الأوروبية ما يشجعني على الاستمرار بسبب الأوضاع السياسية المعروفة لهذه الدول. وأعتقد أنه من الصعب إيجاد أبواب لها منظور مثل هذه التي ينتجها الشرق والعالم الإسلامي بالأخص في هذه البلدان. هناك أبواب جميلة في دول فمثلا في اليونان وجدت أبوابا جميلة الألوان لكن عندما نخرجها من المكان الموجودة فيه تفقد معناها. ربما في المستقبل ستكون هناك مشاريع تخص أميركا الجنوبية لأن لهذه الدول تقاليد أخرى ولديها صناعة حرفية مهمة ومنها الباب، وكذلك زيارة إلى أفريقيا لمشاهدة ماهية الباب

باب من المغرب

باب من دمشق

www.egeeart.com

يهدف هذا الموقع إلى عرض العمق الجمالي في التراث الثقافي الإسلامي، ولتعزيز صورة المباني الإسلامية الخاصة المبدعة في الفن المعاصر.

مشروع لعلاج الوجدان العربي

د. محمد فتحي - مصر

لا يمكن أن يختلف اثنان على أن الوجدان العربي يعاني أمراضا سقيمة من بينها تدني الذوق الفني، وضمور المواهب الفنية، والأطفال الذين لم يبق لهم إلا أغاني الإعلانات أو الأغاني الأجنبية يشكلون الأجيال التي ستكرس أزمة هذا الوجدان.

ووسط المأزق الصعب الذي نعيشه ينبغي ألا نكتفي بالشكوى من واقع الحال، أو التباكي على أيام زمان، بدلا من التفجع العاجز تلزمنا اليقظة للحلول الكامنة التي تلائم إمكاناتنا الراهنة، وهي حلول موجودة دائما وإن كانت تحتاج إلى نوع من الإبداع القيادي والجماعي يخاصم ما أدمناه من كسل فكري وحلول تغريبية.

تربية الذوق الفني منذ الصغر

كورال الأطفال هو أرخص الفرق «الموسيقية»، فكل من أعضائه يحمل آلته في حنجرته، ولا يحتاج إلى أي أعباء مالية. وهو يلبي احتياجات ماسة للأطفال ولوجدان المجتمع عامة.. والمال الذي ننفقه على أهون مشروعاتنا الدعائية قادر على إنجاز برنامج مخدوم لكورال الأطفال يصلح نشره أن يكون منطلقا لحركة غنائية موسيقية صحيحة تغطي قرى، ونجوع الوطن العربي، يمكن أن تحمي وجدان الأمة وتثريه، ناهيك عن خلقها لرأي عام فني واع وذواق، فضلا عن فيضها علينا بمواهب فنية جديدة دوما.

من أتيحت له متابعة كورال أطفال «المركز الثقافي القومي» (دار الأوبرا المصرية) في العروض العامة التي ظهر فيها، لابد أن تصيبه الدهشة من الاستقبال الحافل الذي يقابل الجمهور به أعضاء هذا الكورال، وبالذات في المرات التي ينطوي فيها الجمهور على صفوة المتذوقين والممارسين في الحركة الفنية المصرية. وأذكر أنه حين احتفل «المركز الثقافي القومي» بعيده الأول، وحين غنى الطفل وائل سامي «يا وابور قولي رايح على فين» لم يتمالك الموسيقار محمد عبدالوهاب - الذي كان يجلس في الصف الأول - نفسه ووقف وسط الجالسين يصفق للطفل النابغ. ويبدو أن الفنان الكبير راجع نفسه بعد الانفعالة الأولى فحاول مع انتهاء فقرة كورال الأطفال الوقوف مرة أخرى، لكن ساقيه خانتاه فسقط على كرسيه، قبل أن يتم الوقوف، لكنه عاود الكرة مرة أخرى بمساعدة من كان يجلس إلى جواره، حرصا على قيمة التصفيق للكورال بمجموعه!

ومظاهر الترحيب الحميمة ليست مجرد حب غريزي أو طبيعي للأطفال، وعلى ما أعتقد فإن الصفوة الفنية بل والناس العاديين، يرون باللاوعي قبل الوعي، إنهم أمام حلم، وأمل، وحل لعدد من أخطر المشاكل التي يعاني منها الوجدان العربي هذه الأيام.. ذلك أن استمرار الممارسة الفنية اعتمادا على قاعدة عريضة هي النبع الذي يمكن أن يلبي احتياجاتنا الوجدانية الحقيقية، وأن يفيض علينا بمواهب بل وعبقريات فنية جديدة دوما، كما أن الطريق إلى رأي عام ذواق، وواع فنيا، يمكن أن يشكل «الرقابة» التذوقية الديمقراطية الواجبة على نتاجنا الفني عامة.

ومن يتمعن في حالة الانحسار والتردي التي تمر بها الممارسة الفنية الموسيقية في المدرسة والمنزل، وحالة الأطفال الذين لم يبق لهم إلا أغاني إعلانات التلفزيون أو الأغاني الأجنبية في المدارس لا يمكن أن يستغرب عدم وجود امتداد لنوابغ مثل عبدالوهاب، وأم كلثوم، وعبدالحليم، ونبيل شعيل، وفيروز، ووديع الصافي، ولطفي بوشناق، وعبدالله الرويشد و ...، كما لا يمكن أن يستغرب على الجانب الآخر تدني الذوق الفني عامة، لكن للأمر أبعادا أخطر كثيرا، ذلك أن تأثير الأمر الذي نعالجه لايقف عند حدود الغناء، إذا وعينا قول ابن خلدون الثاقب: «إن أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله - أو انحلاله - وتراجعه هو صناعة الغناء»، فالأمر مؤشر على فتور الهمة الإبداعية والحماسة، وعناق الحياة عناقا حميما بوجه عام.

ولا بأس من أن نقفز هنا مباشرة إلى واحد من أهم الاعتبارات التي تجعل فريق الكورال من أخصب الوسائل لنشر الممارسة الفنية بين مواطنينا.

إن فريق الكورال هو أرخص الفرق «الموسيقية» إطلاقا، ذلك أن كلا من أعضائه يحمل آلته في حنجرته، فإصدار الصوت يعتمد أساسا على الجهازين الصوتي والتنفسي، وعلى تعاونهما مع الأجهزة الأخرى في جسم الإنسان، ولهذا يمكن ألا يحتاج إلى أي أعباء مالية تذكر. وهذا اعتبار في غاية الأهمية إن كنا نتحدث عن حركة غنائية موسيقية شاملة تتجاوز الواجهات والعواصم إلى أنحاء الوطن العربي بدرويه، ونجوعه الخلفية، وإذا أخذنا بعين الاعتبار الأزمات المالية التي تعانيها كثير من بلدانه.

هذا كما أن الرأي العلمي يثبت أن الطفل الذي لا تصلح حنجرته للغناء في الكورال هو الاستثناء وليس القاعدة، ذلك أن الهدف الأساسي من فريق الكورال ليس تربية مغنين محترفين، بل تلبية احتياجات وجدانية دفينة لمواطنين أسوياء.

> ”مطلوب برنامج لكورال الأطفال يلبي احتياجات الطفل العربي، ينشره تلفاز القنوات الفضائية على أوسع نطاق، ويكون منطلقا لحركة غنائية تفيض بمواهب وعبقريات فنية جديدة“

وانطلاقا من هذين الاعتبارين سعيت إلى درس وتمحيص ظاهرة «كورال الأطفال»، بصورة تجاوزت الجانب النظري، والنقدي إلى تدقيق تجارب فرق كورال الأطفال الأجنبية التي قدمت عروضها على مسرح «المركز الثقافي القومي»، من خلال أحاديث مباشرة مع مديري هذه الفرق، ومن خلال هذا التدقيق اتضح - على سبيل المثال - أن ما قدمناه يوما على أنه كورال الأطفال البلجيكي ليس سوى كورال لمدرسة واحدة، هي مدرسة «سان مارك» في مدينة «آلست» البلجيكية الصغيرة، وأن التدريبات الأساسية للفرقة تجري خلال الفسح المدرسية يوميا، وأن عروض الفرقة -كما شاهدناها حتى في بلادنا - تتم بالزي المدرسي الرسمي، ولعل القارئ يدرك أنني لا أدقق في تفاصيل من هذا النوع لأحط من شأن هذا الكورال، فهو ليس استثناء - في هذا الصدد - فالكورال الآخر الذي قدمناه على أنه كورال أطفال بلغاريا ليس سوى فريق ينتمي إلى مدينة «تولبوخين» التي تحتل المكانة الثانية عشرة بين المدن البلغارية، وكلا الكورالين كان رائع الأداء على الرغم من تواضع الإمكانات المادية والقاعدة التي يمثلها، وهكذا فلا هدف من هذا التدقيق إلا كسر حواجز مادية ومعنوية بتنا نستكين للتذرع بها.

ولاشك في أن إمكانات بعض مدارسنا ليست على المستوى الذي يؤهلها لتكوين فرق كورال للأطفال، لكن هناك عددا كبيرا من المدارس يملك من دون شك هذه الإمكانات، وهناك سبل عدة أخرى تيسر جذب الأطفال إلى أغاني هذه الكورالات، والكورالات الناجحة تنتشر للأسباب السابقة في قرى ونجوع العالم، وتسهم بنشاطها في كل المناسبات الإنسانية والاجتماعية، وعند هذا الحد لا بأس من تفصيل الأمر بالتسلسل المنطقي الواجب.

في الطفولة المبكرة يتجلى حب الأطفال، بل وولعهم الفطري، بالإيقاع وغيره من عناصر الموسيقى، وليس أدل على ذلك من الأغاني البسيطة المبنية على أيسر الإيقاعات مثل «يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة» أو «حادي بادي.. كرمب زبادي.. سيدي محمد البغدادي» والطريف أن الطفل يهتز ويتحرك وهو يؤدي مثل هذه الأغاني وكأنه ملم ببعض القواعد الموسيقية، ولا غرو في ذلك فالإيقاع قوة كامنة في الجسم البشري، في نبض قلبه وخطوات قدميه، وفي توافقه مع ما يحيط به من إيقاعات في الطبيعة والكون. وربما كان الأطرف والأهم ما نراه من الأطفال، في عدد من الأحيان، حين يؤلفون بأنفسهم بين بعض الألفاظ القريبة من قلوبهم ويلحنونها ببساطة فطرية.

والثابت أن هناك «حاجة موسيقية» (موثقة علميا لكنها ليست موضوعنا هنا) لدى كل البشر، تؤدي تلبيتها إلى عيشهم بصورة أفضل، وأن الاستعداد الموسيقي يكمن في فطرة وأعماق السواد الأعظم من الأطفال، لكنه يحتاج إلى تهيئة الظروف المواتية حتى تنساب الإيقاعات، والألحان دون عوائق. كما أن الطفل يحتاج إلى ذلك لإضفاء الحيوية على عالمه الشعوري، وتنشيط أحاسيسه إلى جوار إشباع احتياجاته الوجدانية والحركية، ومن هنا فإن للغناء والموسيقى قيمة تربوية هائلة، حتى أن كبار علماء النفس - ناهيك عن الفلاسفة - أوصوا منذ القدم بأن تكون الفنون والموسيقى محور تكوين وتربية الطفل في المرحلة الأولى من حياته.

ومن خلال أغنيات الكورال الجماعية يتجاوز الهدف تشذيب جهاز الطفل الانفعالي، وتربية وجدانه، وشعوره بكيانه وذاته، إلى فهم نفسه كوحدة لها دورها ومكانتها في الجماعة بما يشذب نزعاته الفردية، لانخراطه عضوا في جماعة متجانسة يسود فيها شعور الوحدة والتكامل.

كما أنه ليست هناك شروط بالمعنى المتعارف عليه للالتحاق بفرق الكورال، ففرق الكورال الأجنبية التي ذكرناها تقبل التلاميذ منذ التحاقهم بالصف الأول في المدرسة، ولا تتوخى إلا أن يكون الحس الموسيقي للتلميذ طبيعيا، أي أن يكون له صوت طفولي عادي بمخارج ألفاظ سليمة ومساحة صوتية معقولة، وأن يكون جهازه السمعي طبيعيا.

وقبل الانتقال إلى المطلب الأساسي يمكن أن

يرتفع سؤال.. وأي كورال يا ترى تربى فيه نوابغ الفنانين من الأجيال السابقة: سيد درويش، وأم كلثوم و..؟ والمسألة أن المحطة الأولى في مسيرة التعليم في الماضي كانت «الكتاب» ولا أود أن أفيض في التفصيل هنا إلا أن قراءة القرآن كانت تنطوي على مدرسة لا تبارى في تدريب الصوت، وكل المواهب السابقة كانت من خريجي فرق الإنشاد بعد الكتاب. ويكفيني هنا أن الموسيقي اللبناني «زكي ناصيف» هو الذي ميز الأصوات إلى أصوات «مقرأنة» بمقدورها أن تغني غناء عربيا سليما، لأن لها نفسا مدربا، ومخارج ألفاظ سليمة، وحسن تعامل مع الحروف المخففة والمفخمة، و ... وأصوات غير «مقرأنة».

ولا بأس من إشارة سريعة في السياق إلى خطورة الأغاني الأجنبية التي يتداولها أطفالنا في المدارس الخاصة، حتى على مستوى الموسيقى.. فمن الشائع القول إن الموسيقى لغة عالمية، لكن الصحيح أيضا أنها إذا فقدت تعدد لهجاتها أصبحت فنا غير إنساني، لا صلة له بالأرض التي نبت عليها الفنان. ومن هنا فإن هناك خلافا بين اللهجة العربية للموسيقى واللهجة الأجنبية. لأن موسيقى الغناء في العربية مرتبطة بالكلمات. ولمفردات الكلام العربي مخارج صوتية وأوزان خاصة ذات قوانين صوتية عربية. ووراء الكلام العربي في الغناء أوزان عروضية يتألف منها وحدها كيان لغوي موسيقي مستقل، قائم على الإيقاعات الموسيقية العربية وكسور الصوت العربي، بما فيها ما اعتدنا تسميته «ربع الصوت»، وهذه خصائص تختلف في العربية عنها في اللغات الأخرى.

نأتي إلى المطلب الملح الذي تحتاج إليه حركة كورالية عربية من النوع الذي نطالب به، وهو أن يكون هناك نموذج حي كأن تتحول فرقة كورال أطفال الأوبرا (أو فرقة مثيلة لها في أي قطر عربي) إلى شيء شبيه بالورشة التجريبية النموذجية، التي أطمح أن تكون طليعة لحركة كورالية تعم الوطن، وإذا أخذنا هذا الهدف بعين الاعتبار، لكان البرنامج الذي تغنيه وتروجه هذه الفرقة (أو الفرق) أهم ما يحتاج إلى تمحيص.

فما ذكرناه عاليه يبين حاجة كورال الأطفال (الورشة الطليعية) إلى أعمال أقرب إلى قلب الطفل.. أن يعبر المحتوى الأدبي والموسيقي عن عالم الطفل، ويلبي احتياجاته الوجدانية والشعورية، بل واحتياجات أسرته ومجتمعه في كل مناسبة من المناسبات التي تحرك وجدانهم.

وقد طلبت من مديري إحدى فرق كورال الأطفال الأجنبية التي زارت «المركز الثقافي القومي» أن يترجم لي عددا من الأغاني التي قدمها كوراله، وكانت كلها مضامين غاية في الإنسانية والقرب من عالم الطفل.

على سبيل المثال: عزفت موسيقى القرب في الساحة فخرجت القرية عن بكرة أبيها ترقص، وأثر العزف الرائع والموقف البهيج في عجوز مقعد فوجد ساقيه تتحركان، ووجد نفسه يرقص مع المجموع.. ومثال آخر أقرب عن الطفلة «آن» التي لا تساعد أمها وتتدلل كثيرا، ولا تستجيب لمحاولات أخيها في حثها على النشاط إلا بالتثاؤب، وكيف لصقت بها نتيجة لذلك كنية «الكسلانة» التي لا تحبها و ...

ويومها كان اطفالنا يغنون ضمن ما يغنون «موشح صحت وجدا»:

صحت وجدا ياندامى واصلوني أو دعوني
إني صب في هواكم سال دمعي من عيوني
ذبت من شوقي غراما فانصفوني وارحموني
إن جننت اليوم فيكم فاعذروني في جنوني.

الكورال.. أسلوب علمي لتعلم الموسيقى

أو «موشح يا من نشا»

يا من نشا حبه في الحشا فاق الظبا
خطوه إذا مشى وبحسنه وبسحره
بالقلب يفعل ما يشا
لا تنأ عني بل ادنو مني ودع الواشي وما وشا
أهواك عمري ويلذ صبري بسواك قلبي ما انتشا
روح الذي هام قلبي به ذو رقة صفوها كالندى
وبحسنه وبسحره ذو رونق فاق المدا
ياليت حبي يصفو لحبي في المنتهى كالمبتدا
تهيم روحي حول المليح إن راح يوما أو غدا.

ويمكن أن نفهم المطلوب، فيما يخص برنامج الكورال الأمل، إذا قرأنا ما كتبه يحيى حقي عن جانب من نتاج سيد درويش صانع شخصية مصر الموسيقية: «وضع بديع خيري النصوص بأزجال سهلة، لا تخلو من قفشات خفيفة الدم ولكن هيهات للنص المكتوب أن تقرأه العين والفم مطبق، أو يتلى (حاف) من دون نغمة معبرة، تنكش معانيه حتى تتجلى بقوة... بفضل هذه النغمة ستحفظ النص بسرعة وستجده حلوا في فمك على الرغم من أنه بلا طعم (ماسخ) في بعض الأحيان. وقد تولى سيد درويش مد هذا السلك المكهرب... ما أكبر فضله علينا، إنه لم يقدم للشعب نصوصا يتغنى بها فحسب بل عمر قلوب أبنائه جميعا بهجة مشعشعة، بعد أن انتشرت هذه الأغاني الجماعية بينهم كالحريق وأخذوا يرددونها باستمتاع كبير.

هنا فهم يتلوه ابتسام، معرفة تعقبها حب، وسر هذه البهجة أن سيد درويش لقط من كل طائفة طباعها التي يتندر الناس بها، وأبرزها في ألحانه بظرف وخفة دم.. يخيل إليك أنه اشتغل طوال عمره شيالا في محطة مصر من لحنه «شد الحزام على وسطك» أو سقاء من لحنه «يعوض الله، أو...»

وبالطبع فإن خلق برنامج «عمولة» لأغاني الكورال الأمل الذي نطالب به ليكون مثالا للاقتداء شيء غير أي محاولات أو اجتهادات فردية مهما علا قدرها، وهو ليس بالمهمة اليسيرة فهو يحتاج إلى جهد كبار الشعراء والفنانين والتربويين العرب، ويحتاج إلى تكاليف قد تبدو كثيرة لكنها لن تتجاوز تكاليف أهون مشروعاتنا الدعائية، على الرغم من أن العائد التربوي الفني المعنوي من ورائه سيكون هائلا، بالذات إذا اعتمدنا في نشره على جهاز يصل إلى كل «أركان المعمورة» كالإذاعة المرئية والمسموعة التي يمكن أن تعوضنا عن عدم توافر المعلم المتخصص في العدد الهائل من مدارس عالمنا العربي.

وما يجعلنا نؤكد أن العائد التربوي الفني المعنوي من وراء هذا الكورال سيكون هائلا هو أن أغانيه ستكون مدروسة تربويا وفنيا، وبمقدور الأصوات العادية تأديتها دون مصاحبة موسيقية، أو بمصاحبة أدوات بسيطة، أو أجهزة تسجيل، ستسعد الكبار والصغار دوما وسيحفظونها ببساطة، ويعملون على ترديدها مع أجهزة الإذاعة، ويمكن أن ينتظم تلاميذ المدارس في أدائها في فرق كورال وحبذا لو وضعت الفرقة، أو الفرق النموذجية مثل فرقة «المركز الثقافي القومي» أو غيرها من المعاهد الموسيقية دورة تدريبية للمدرسين الذين يمكن أن يشرفوا على مثل هذه الفرق.

ولا يمكن أن نترك الحديث عن تكلفة مثل هذه البرامج دون إشارة إلى أنه يمكن أن يسري عليه ما يسري على الأعمال الفنية التي ينفق عليها أموال طائلة، اعتمادا على التسويق الخارجي بالذات وأن الأعمال الكورالية ستكون من الأعمال التي ستخدم «المستمعين والمشاهدين» فترات طويلة (مثل «هابي بيرث داي تو يو»، الأكثر انتشارا في العالم، ويرجع لحنها إلى العام ١٨٩٣ والكلمات الحالية إلى العام ١٩٣٥) وفي مشارق البلدان العربية ومغاربها، ويمكن أن تساهم في تكاليف مثل هذه البرامج المنظمات التي تهتم بالأطفال والطفولة مثل «المجلس العربي للطفولة».

وإذا وضعنا في اعتبارنا أن كورال أطفال «المركز الثقافي القومي» ظهر على المسرح في حفل عام بعد ثلاثة شهور فقط من التدريب، على الرغم من صعوبات التجمع من أرجاء القاهرة ومن خارجها، يمكن إدراك الإنجاز الذي يمكن تحقيقه على يد كورالات المدارس، التي تتيح لها ظروفها أن تتدرب في الفسح وعلى حافة أوقات الدرس.

”فريق الكورال هو الحل الأفضل لنهوض الفقراء فنيا لأن العضو فيه يمكن أن يكون مطربا وموسيقيا لايحتاج في تدريبه إلا إلى حنجرته“

وليس علينا إلا أن نشعل الشرارة التي تتيح تفاعلا متسلسلا وسنفاجأ بكثير من الأمور والتداعيات الطبيعية في هذا الصدد، فعلى سبيل المثال فكرت يوما ما في دعوة عدد من الأطفال القريبين مني للانضمام إلى كورال الأوبرا، ولم يتحمس بعضهم ولم أود أن أضغط عليهم.. ذهبوا بعد ذلك إلى أحد المصايف، وفي واحدة من ليالي السمر صعدت فتاتان من كورال أطفال الأوبرا وغنتا وحتى آخر أيام المصيف ظلتا «نجم» حفلات السمر ولم يلبث الأطفال الذين رفضوا، أو لم يتحمسوا لفكرتي ابتداء يلحون بعد التجربة في طلب الانضمام إلى كورال الأوبرا.

فقط أن يكون لدينا برنامج مخدوم يستحق، وتتكفل التفاعلات المتسلسلة بأن ينهض بدور لا يبارى بالنسبة لوجدان الطفل والمجتمع.

ولا يكفي أن نكرر الحديث عن أهمية تلبية الاحتياجات الوجدانية للناس، أو عن أن الموسيقى العربية ثرية ثراء هائلا، وأن اللغة العربية أعظم إنجاز لغوي مقارنة باللغات الأخرى، و ... أو على مستوى آخر الإشادة بالقدرات اللا محدودة لأطفالنا وعالمنا الوجداني ... بل ينبغي تفعيل كل ذلك في أرض الواقع، حتى لا نبدو مثل مواطني سويسرا في رواية كارل سبتلر «إيماجو» لو انفتح أمامنا بابان يؤدي أحدهما إلى الفردوس ويؤدي الآخر إلى ثرثرة عن الفردوس لراق لنا دوما أن نلج من الباب الثاني دون تردد.

تبقى إشارات لابد منها؛ الأولى إلى أن مثل هذا البرنامج يلبي احتياجا حقيقيا لدى أطفالنا الذين نراهم يرددون ألحان الإعلانات (التي تهتم بالحركة والإيقاع) أو أي كلام عفوي يتردد في الشارع، فذلك لايربي وجدانا وإن كشف عن عمق الاحتياج.

والإشارة الثانية إلى أن هذا الإنجاز سيعفينا من صيغة الفنانة التي تحيط بها مجموعة من الأطفال (الديكور)، فعلى الرغم من كل التقدير لمثل هذه الأعمال الفنية فإنها لا يمكن أن تسد احتياجات أطفالنا، ولابد من الوصول إلى صيغة الأطفال الفاعلين.. بل إن تلقي الأطفال لزملائهم المغنين في الكورال - كما تؤكد الدراسات - أكثر ثراء بما لا يقاس، إذ يجدون أنفسهم في أتراب الذين يغنون على نحو أكبر وسرعان ما يتفاعلون ويتوحدون معهم، ومن هنا يكون انفعالهم بالمعنى والموسيقى أكثر.

والإشارة الثالثة إلى أن الهدف أبعد كثيرا من اكتشاف مواهب فذة في الغناء بين الأطفال وأن نكتشف بينهم فنانا فهو أمر جيد، لكن الهدف في مثل هذه الممارسة أبعد بكثير كما فصلنا مما يجعل الأمر أحد المشاريع الإستراتيجية فيما يخص التذوق والنهوض الفني العام.

إننا على هذا الطريق، أو ما هو من قبيله، يمكننا أن نرفع صوتنا حقا: «علي صوتك بالغناء.. لسه الأغاني ممكنة».. ومع الأغاني الحياة الحياة إذ وعينا قول ابن خلدون الثاقب عن علاقة الغناء بالعمران ◆

http://www. paris - anglo. com/opera/ opera 1.html

يستعرض هذا الموقع تاريخ فن الأوبرا منذ بدايته، ويزودك بمعلومات وفيرة عن عمالقة هذا الفن وأشهر أعمالهم.

في روما القديمة، وفي مباريات غير إنسانية كان العبيد يقاتلون حتى الموت لإمتاع النبلاء، كانت تلك المباريات تعني لهؤلاء النبلاء التسلية بينما كانت تعني لبسطاء العبيد مجرد فرصة للبقاء على قيد الحياة.

«المبارزات الموسيقية» نوع آخر من المباريات ليست إنسانية هي الأخرى، فليس من النبل والعدل في شيء أن يُسخر كل المتسابقين مواهبهم الإبداعية من أجل أن يقهر كل منهما الآخر. ليس من الإنسانية، مثلا، أن يفوز «فرانز لست» ويفشل «فردريك شوبان» أو بالعكس في مباراة موسيقية، أو أن يفوز «موتسارت» ويفشل «كليمنتي» في أمسية لتسلية ولي عهد روسيا عندما حل ضيفا على إمبراطور النمسا. إن الخاسرين في أمثال هذه المباريات هم أنداد يُعتد بهم، ويتمتعون بمؤهلات قد لا تكون دون مؤهلات الفائزين. وأيا كان الأمر فإن حكاية هذه المباريات تستحق أن تُروى.

علي الشوك - البحرين

تهرّب منها هاندل وفاز فيها بيتهوفن وموتسارت

المبارزات الموسيقية

بيتهوفن

سأتحدث الآن عن ظاهرة المباريات الموسيقية، التي كانت تتخذ طابع المبارزات بكل ما في الكلمة من معنى، فقد كنت أحبس أنفاسي وأقف على رؤوس أصابعي، عندما أقرأ أخبارا عن مثل هذه «المبارزات».

ويروي كليمنتي قصة مباراته مع موتسارت التي وقعت في يوم من أيام يناير في عام ١٧٨١، قائلا: «لم يمض على بقائي في فيينا سوى بضعة أيام حتى تسلمت دعوة للعزف أمام الإمبراطور على البيانو. لدى دخولي غرفة الموسيقى وقع بصري على رجل أوهمني لباسه بأنه أحد خدم القصر الإمبراطوري، حتى إذا دخلنا في حوار موسيقي، تبين لنا بارتياح كبير أننا لسنا سوى زميلي المهنة: موتسارت وكليمنتي».

وقيل إن كليمنتي عزف على البيانو، من بين مقطوعات أخرى، توكاتاته وسوناتته الشهيرة (التي «استعار» موتسارت مدخلها كله في افتتاحية أوبرا زواج فيغارو).

أما موتسارت فارتجل Prelude مع تنويعات عليها، ثم انتقل كل منهما إلى منطقة محايدة، عزف سوناتات قصيرة للموسيقى Paisiello عن طريق القراءة المباشرة لمدوناتها الموسيقية، ثم اختار كل منهما لحنا من إحدى مقطوعات هذه الموسيقى، وارتجل عليه تنويعات من عنده، في حين كان الآخر يقوم بمرافقته هارمونيا على البيانو الآخر، وهو ضرب من الارتجال المشترك أُعيدت ممارسته في عصر الجاز فقط.

كان يمكن أن يُنظر إلى هذه المقابلة بين موتسارت وكليمنتي على أنها مثال على التآزر الموسيقي المشترك بين فنانين كبيرين، بيد أن العُرف كان يريد «منتصرا». مع ذلك كانت إحدى الروايات إلى جانب كليمنتي، في حين تذهب رواية أخرى إلى أن الإمبراطور كسب رهانه، وهو موتسارت. ثم روى الموسيقي كارل دترز فون دترزدورف ما جرى بينه وبين الإمبراطور من حوار، بعد ذلك ببضع سنوات:

الإمبراطور: هل استمعت إلى عزف موتسارت؟

أنا: ثلاث مرات حتى الآن.

الإمبراطور: كيف تراه؟

أنا: كما ينبغي أن يعجب به أي خبير في الموسيقى.

الإمبراطور: وهل استمعت إلى كليمنتي؟

أنا: نعم، استمعت إلى عزفه.

الإمبراطور: بعد الناس يفضله على موتسارت... فما رأيك؟ كن صادقا.

أنا: إن طريقة عزف كليمنتي فن فقط، أما عند موتسارت فهي فن وذوق.

الإمبراطور: ذاك هو بالضبط ما قلته.

وقد اعتبر موتسارت نفسه هو الفائز. في رسالة إلى شقيقته كتبها بعد هذه المناسبة بفترة قصيرة، قال: «إنه عازف ممتاز على الهاربسيكورد، وهذا كل ما في الأمر. إن لديه مهارة فائقة في استعمال يده اليسرى، وهو بارع في أداء المسافات الثالثة، وفيما عدا ذلك فهو لا يتمتع بذرة من المشاعر، إنه مجرد ميكانيكي».

> ”تسلم «كليمنتي» دعوة للعزف على البيانو أمام إمبراطور النمسا، ولدى دخوله غرفة الموسيقى وقع بصره على رجل تصور أنه خادم في القصر، ثم تبين له أنه موتسارت، جاء ليدخل معه مبارزة موسيقية“

وهناك خاسرون آخرون لا يقلون موهبة ومقدرة في العزف والتأليف، نذكر من بينهم توماس روزنغريف Roseingrave، العازف البريطاني الشهير على آلة الهاربسيكورد. في أوائل القرن الثامن عشر زار هذا العازف مدينة البندقية، ودُعي إلى منزل أحد نبلائها، والتمس منه، من بين آخرين، أن يشرّف المدعوين بعزف توكاتا. وروى روزنغريف وقائع هذه الأمسية للمؤرخ الموسيقي البريطاني تشارلس بيرني، مؤكدا لزميله هذا بأن عزفه لقي استحسانا ملموسا، بيد أن بيرني عقب قائلا:

«وكان شاب يلوح عليه الوقار يرتدي لباسا أسود مع لمة سوداء واقفا في أحد أركان الغرفة يصغي إلى عزف روزنغريف. ثم طلب منه أن يجلس أمام الهاربسيكورد، حتى إذا شرع بالعزف، خُيل إلى روزنغريف أن ألف شيطان كانوا أمام هذه الآلة، فلم يسبق له أن سمع قبل ذلك أداء كهذا. كان الأداء متفوقا على عزفه، إلى حد أنه جعل يفكر في أنه لو خُيّر بالعزف مرة أخرى على الآلة لفضل أن يقطع أصابعه. ولدى التحري عن اسم هذا العازف الخارق للعادة، قيل له إنه دومنيكو سكارلاتي، نجل الموسيقي أليساندرو سكارلاتي. ثم اعترف روزنغريف بأنه لم يقرب آلة موسيقية طوال شهر. وبعد هذه المقابلة، على أي حال، أصبحت علاقته بالشاب سكارلاتي حميمية جدا.

يبدو أن هذه المباريات، التي كانت الارستقراطية تتبناها كلعبة رفيعة المستوى للتسلية وإشباع الفضول وحتى المراهنة، كانت أشبه بسيف ديموقليس بالنسبة للفنانين المتبارين، دون استثناء حتى أكفأهم وأكثرهم ثقة بنفسه. وإلاّ لماذا «تهرَب» هاندل، وهو من هو، من لقاء باخ غير مرة، على ما تروي أخبارهما؟ يروي يوهان فوركل، أول من كتب سيرة لحياة باخ، إن هذا الأخير كان يتحرق للتعرف على هاندل. وبما أن هاندل كان عازفا بارعا على الأورغن، والهاربسيكورد، فقد كان كثير من محبي الموسيقى في لايبزج والمنطقة المحيطة يرغبون في أن يستمعوا إليه وإلى باخ العازف القدير، هو الآخر، على الأورغن.

بيد أن هاندل لم يجد فرصة سانحة من الوقت لتحقيق هذه الرغبة. فقد زار هالة Halle (مسقط رأسه) عائدا من لندن التي اتخذها موطنا ثانيا له، وعلم باخ بهذه الزيارة، فتوجه إلى هالة بأمل لقائه، بيد أن هاندل ترك هالة في اليوم نفسه الذي وصل إليها باخ. وفي مناسبة ثانية، أي عند زيارة هاندل لألمانيا، كان باخ مريضا، فأرسل ابنه إلى هاندل يلتمس منه أن يزوره في لايبزج، إلا أن هاندل اعتذر آسفا بأنه لا يستطيع الذهاب. أما في زيارة هاندل الثالثة، فكان باخ قد غيبه الردى.

هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن هاندل ربما كان «يتهرب» من هذا اللقاء، الذي كان ينشده باخ، لا لغرض، إلا حبا في هاندل. يؤثر عن باخ أنه قال عن هاندل إنه «الرجل الوحيد، الذي أود أن أراه قبل أن توافيني المنية، والذي كنت أتمنى أن أكون هو، لو لم أكن باخ». وقد علق أحد معاصريهما غامزا هاندل، في قوله: «وهكذا لم يكن هاندل يتطلع إلى هذا اللقاء تطلع باخ، الذي قطع في شبابه خمسين ميلا إلى مدينة لوبيك مشيا على القدمين ليستمع إلى عزف بوكستيهودة على الأورغن...». ويقال إن باخ لم يكن يفكر في أن يتبارى مع هاندل، بل كان يدفعه الفضول للتعرف عليه، والدخول معه في حوار موسيقي، وهو، طبعا، ضرب من المقارنة، لكنه ينطوي على تبادل خبرات في الوقت نفسه.

وفي رأيي، أن أحدا لا يملك أن يلوم هاندل على محاولات تملصه من هذا اللقاء، لأنه ربما لم يكن يريد أن يعرّض نفسه إلى اختبار أو امتحان محتمل مع باخ، مع أنه لم يكن دون باخ عظمة.

وعندما هرب مارشان Marchand عازف الأورغن الفرنسي الشهير من مدينة لايبزج قبل أن يدخل في مباراة مآلها الفشل مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باخ. علق أحدهم قائلا: «لم يكن بومبيي Pompey جنرالا فاشلا لمجرد كونه خسر معركة فارسالوس أمام يوليوس قيصر».

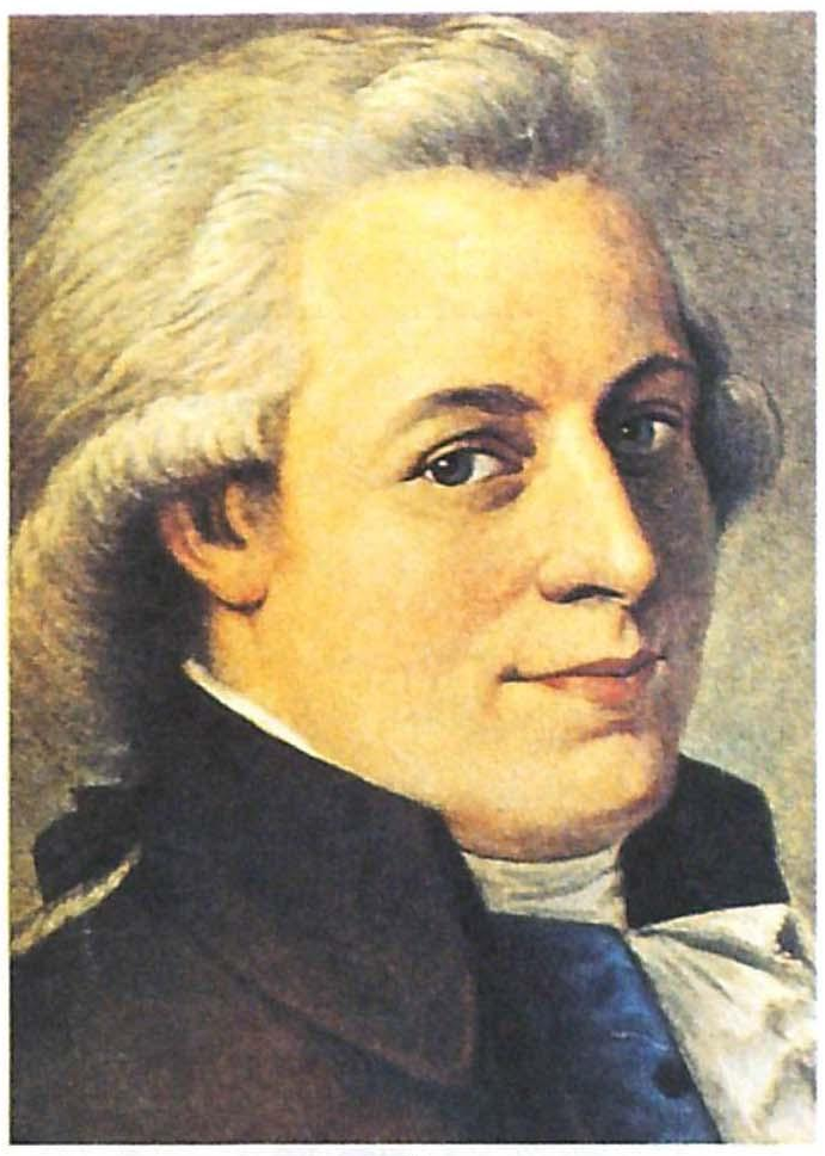
أما المبارزات الموسيقية، ولا نقول مباريات، مع بيتهوفن فكانت أكثر درامية. وقد قرأت أخبارها بمزيد من القلق والخشية من احتمال لم يعد قائما، هو أن يمنى بيتهوفن بالفشل في إحدى هذه المبارزات. ولكم أن تتصوروا كيف سيكون حال هذا الفنان العظيم، لو أن الحظ لم يكن حليفه في إحدى تلك المبارزات الموسيقية اللعينة، التي كانت موضع تسلية الآخرين. لعله كان سيهجر فيينا... مثلما فعل الفاشلون الآخرون. ويقبر نفسه في بلدته الصغيرة بون. ويفقد ثقته بنفسه، ويكف عن العزف والتأليف. فنخسر تلك الكنوز الموسيقية الرائعة، التي أتحف بها البشرية.

ولنبدأ بأولى هذه المبارزات. قال أوسكار بي Oscar Bie (١٨٦٤ - ١٩٣٨): «لا أزال أذكر كيف أن غلنك Gelinek قال ذات مرة لوالدي إنه كان مدعوا لقضاء أمسية للمبارزة مع عازف أجنبي. قال غلنك: «كنا نعني أننا نريد أن نقطع أوصاله». وفي اليوم التالي سأل أبي غلنك عن قصة المبارزة. فقال: «آه، لن أنسى معركة البارحة. كان الشاب هو الشيطان بعينه. لم أسمع عزفا كهذا. لقد ارتجل فانتازيات على لحن اقترحته أنا، لم أسمع حتى موتسارت يرتجل مثله. ثم عزف مقطوعات من تأليفه، كانت رائعة جدا، عزفها على البيانو بطريقة مذهلة لم نسمع مثلها». قال له أبي: «إه، وماذا يدعى هذا الرجل؟» قال غلنك: «إنه شاب عنيد المظهر، أسمر البشرة، جهم الوجه، قصير، يدعى بيتهوفن».

لعلنا نبتسم هنا حين نقرأ مثل هذا الخبر، عن هذا الفنان الشاب، «المتوحش»، الشديد الاعتداد بنفسه، ونتنفس الصعداء، لأنه لم يمكن منافسه الأرغن من أن يقطع أوصاله. لكن، ألم يكن مصير بيتهوفن معلقا بخيط؟ مع ذلك، لم يترك بيتهوفن لحاله، بل تعرض في مناسبات أخرى إلى امتحانات عسيرة، كانت أخطرها المبارزة - الموسيقية - التي فرضها عليه دانييل شتايبلت Daniel Steibelt. كان هذا أحد ألمع عازفي البيانو في زمانه، وموسيقيا ذائع الصيت يومها.

كانت المؤلفات الموسيقية، من قبيل الكونشرتات، والسوناتات، ومقطوعات الباليه، تنثال انثيالا من قلمه السيال، كما قيل. وقبل مجيئه إلى فيينا، كان شتايبلت قد حقق مأثرة أخرى في براغ، بعد أن ظهر على المسرح مع زوجته الإنجليزية، التي أحدثت ضجة بعزفها على الدف (على أثرها مارس شتايبلت دور تاجر، حيث ملأ عربة بالرفوف وباعها إلى سيدات مجتمع براغ).

وفي فيينا تحدى بيتهوفن، أو إذا شئنا الحقيقة أن أرستقراطية فيينا هي التي دبرت هذه «المبارزة» بينهما، بعد أن راهن أحد رجالاتها، الأمير لوبكوفتس، على شتايبلت، وراهن الأمير لشنوفسكي (صديق بيتهوفن) على هذا الأخير. ولقد قيل إن كثيرا من أصدقاء بيتهوفن أعربوا عن خوفهم من أن يحطم شتايبلت سمعة صديقهم، وربما يقضي عليه إلى الأبد. وقيل أيضا إن بيتهوفن كان يريد أن يترك وشأنه، لينصرف إلى التأليف. لكن أصدقاءه أنفسهم، بعد أن وجدوا أن



موزارت

بيتهوفن أصبح أمام أمر واقع، أكدوا أنه يستطيع أن يفرض مؤلفاته الموسيقية إذا حقق هذا النصر في «المبارزة». ولم يملك بيتهوفن سوى أن يخوض غمار هذه المعركة... وكان النزال على مرحلتين، الجولة الأولى كانت في قصر الكونت فريز Fries. في هذا اللقاء عزف بيتهوفن القسم المخصص للبيانو في ثلاثيته المعدة للبيانو، والكلارينيت، والتشيلو. وهنا أصغى إليه شتايبلت بترفع، وأنعم عليه بشيء من الإطراء، لكنه كان واثقا من فوزه هو. وعزف خماسية من تأليفه، وارتجل عليها، وخلف انطباعا كبيرا لدى المستمعين بارتعاشات مفاتيح البيانو التي كانت شيئا جديدا آنذاك. ولم يستدرج عزفه هذا بيتهوفن ليعزف ثانية. ولا شك في أن هذه الجولة الأولى كانت، في ضوء هذا التقرير، في صالح شتايبلت. ثم كانت هناك جولة أخرى بعد الأولى بثمانية أيام ابتدأها شتايبلت بتحد مباشر لبيتهوفن. جلس أمام البيانو وقدم عزفا مرتجلا، ثم تلاه بمقاطع «مرتجلة» أيضا، لكنها في حقيقتها معدة سابقا، اختار موضوعها من ثلاثية بيتهوفن. كانت الإيماءة واضحة: «اصغ إلي، هكذا تستطيع أن تستطرد على لحنك، يا بيتهوفن» أي أن شتايبلت كان ينشد أن يلقن بيتهوفن درسا.

عند ذاك لم يكن أمام بيتهوفن إلا أن يرد الصاع صاعين. تقدم من البيانو، وتهالك على كرسيه بشيء من الارتخاء. لكنه، وهو في طريقه إلى الكرسي، نتش ورقة من رباعية شتايبلت، ووضعها على حامل النوتات، ثم عاد فقلبها، وبإصبع واحد انتقى بضع نوتات من الورقة المقلوبة، لا رابط بينها، وتنطوي على لاهارمونية مثيرة للاشمئزاز. لكن شيئا فشيئا أخذت الأصوات الناشزة تحمل معنى، واستحالت النوتات إلى لحن، وسرعان ما انغمر بيتهوفن في واحدة من مغامراته الارتجالية المذهلة. ثم جعل يستطرد طويلا في هذه المغامرة التي تحبس

> إذا كان بيتهوفن قد خسر إحدى مبارزاته الموسيقية، هل كان سيهجر فيينا، أم ينزوي في بلدته الصغيرة «بون» فاقدا الثقة بنفسه، وكانت الإنسانية خسرت تلك الكنوز الموسيقية العظيمة التي تركها لنا؟!

شوبان

الأنفاس، إلى حد أن شتايبلت لم يتحمل البقاء أكثر من ذلك، فحمل نفسه وتسلل من القاعة قبل أن يفرغ بيتهوفن من عزفه. وقيل إنه امتنع عن اللقاء به مرة أخرى، وصار يتحاشى حضور أي اجتماع موسيقي يوجد فيه بيتهوفن.

قد تكون حكاية الورقة الموسيقية التي قلبها بيتهوفن من باب الزخرفات أو اللمسات المختلقة المضافة إلى الحدث الحقيقي. فهي ليست أول حكاية من نوعها، بل رويت عن باخ أيضا، في سجاله مع عازف الأورغن، الفرنسي القدير لوي مارشان، لتضفي على مثل هذه المباريات طابعا أكثر بطولة ودرامية وأسطورية وتسلية. وقد نستمتع نحن المعجبين بموسيقى بيتهوفن وشخصيته، بمثل هذه الحكايات. لكننا، بحكم تعاطفنا أيضا مع الخاسر، نشفق على شتايبلت المهزوم مع علمنا بأنه كان هو البادئ في التحدي، وتصرف كالديك الكاسر مع بيتهوفن. فشتايبلت كان يدرك أن العرف يقتضي منه أن يتصرف كما تصرف، لأن المباراة كانت مبارزة بالفعل. ولم يبلغ المجتمع يومذاك، ولا اليوم، مرحلة اليوتوبيا، التي يفترض أن تنحسر فيها النزعات الفردية والذاتية، فيتعانق شتايبلت مع بيتهوفن، ويتفاهمان على إدخال السرور إلى نفوس حضور المباراة بأن يعزف كل منهما شيئا لا يحمل ذرة من روح المكاسرة... لكننا لا نزال نعيش في عصر الغالب والمغلوب في كل شيء، بما في ذلك الألعاب الرياضية النزيهة.

قرأت هذه الحكايات الموسيقية لكي أسلي نفسي، لكنني اكتأبت على مصائر الخاسرين. ترى ماذا حل الدهر بشتايبلت، ولوي مارشان، وروزنغريف، وتالبرغ الذي تبارى مع فرانز ليست...إلخ؟ بدلا من هذه المبارزات أو المكاسرات، هناك إسهامات مشتركة أكثر إنسانية، أذكر من بينها مشاركة ستة موسيقيين، من بينهم شوبان ولست، في تأليف متنوعات تحت اسم هكساميرون Hexameron، وتعني (ستة أيام)، وهي متنوعات على مارش في أوبرا (البيوريتانيون) للموسيقي الإيطالي بلليني، عزفت لأول مرة في باريس في عام ١٨٣٧ تحت رعاية جمعية خيرية. وقد عزف كل من الموسيقيين الستة تنويعه الخاص به.

وهناك تجربة أخرى أكثر أهمية وإثارة، هي متنوعات على لحن ديابللي Diabelli. في عام ١٨١٩ واتت ديابللي (العازف، والمؤلف الموسيقي، والناشر) فكرة ذكية، كانت حصيلة لمؤهلاته الثلاثة هذه، فألف فالسا Waltz لا يزيد على ثلاثة أسطر ولا يتسم ببراعة خارقة، وأرسل هذه المقطوعة إلى «أبرع الموسيقيين والعازفين في فيينا والإمبراطورية النمساوية»، مع التماس بأن يؤلف كل منهم (وكان عددهم خمسين) تنويعا واحدا تلا لحنه المتواضع الصغير.

كانت قصة هذه المتنوعات أكثر من مجرد فصل مثير للفضول في تاريخ البيانو. إنها حدث فريد من نوعه في تاريخ الموسيقى. فهذه التنويعات الخمسون على لحن ديابللي البسيط هي بانوراما من المهارات التقنية والفنية، وهي زبدة المؤلفات موسيقية متألقة في بداية الرومانسية.

ومن الطريف أن أحد هذه التنويعات كان أول عمل ينشر لفرانزلست الذي كان عمره يومذاك ١١ سنة. وكان من بين المساهمين: تشيرني الذي كان ينعت بالكلي الحضور، وشوبرت، وجوزيف غلنك (الذي تحدثنا عن مبارزته مع بيتهوفن)، وهومل، وكروستر، وموشيلز، وتوماشيك، وحتى ابن موتسارت، إلى جانب هواة موسيقى من النبلاء، مثل أرشيدق النمسا رودولف (ولي العهد، وصديق وتلميذ بيتهوفن).

ولم يكن ديابللي لينسى تحفة زمانه، لودفيغ فان بيتهوفن، مع أن رد الفعل الأول لهذا الموسيقي العظيم كان الرفض كما هو متوقع. فمن المعروف عن بيتهوفن أن استجاباته كانت نادرة، لكنه مع ذلك شرع بالعمل، على طريقته الخاصة، أي أنه لم يلتزم بالتماس ديابللي بأن تقتصر المساهمة على تنويع واحد. وبعد عامين من عمل غير متواصل، أرسل بيتهوفن إلى الناشر ٣٣ تنويعا بدلا من واحد. فسر بذلك ديابللي أيما سرور، وقرر أن يكرس مجلدا كاملا لهذا العمل، الذي نشره قبل بقية التنويعات.

وتعتبر اليوم هذه التنويعات الثلاثة والثلاثون على فالس ديابللي، أكثر المؤلفات الموسيقية التي وضعها بيتهوفن على البيانو، تفجرا وغرابة، ووعورة، وميلا، إلى السخرية. إنها من بين النوادر الموسيقية الرفيعة في مستواها التقني، ولا تعزف اليوم إلا نادرا، لأنها لم تكن صالحة، لعزفها على الجمهور، لكنها تبقى مثالا ساطعا على العبقرية الموسيقية في إطار التقنية الفنية ◆

www.scena.org

موقع متخصص في الموسيقى الكلاسيكية ويحتوي على مقالات من الصحافة العالمية عن الموسيقى الأوبرالية.

الفنان صباح فخري ظاهرة متميزة في عالم الطرب، تفرد بمعرفة واسعة بأصول التراث، رحلته مع الغناء تمتد إلى أكثر من نصف قرن وعدد أغانيه يزيد على الألف.

بدأ الغناء وعمره ست سنوات بعد أن اكتشفت جمال صوته إحدى جاراته ودرس في دمشق على أيدي أساتذة كبار العزف على العود والصولينج والنغمات. شهرته كفنان فاقت شهرته في المناصب التي شغلها على الرغم من أهميتها، فقد انتخب نقيبا لفناني سورية مرتين. وفي الوقت الحاضر هو عضو بمجلس الشعب السوري وألقابه كثيرة أهمها صناجة الغناء العربي.

له العديد من الأعمال الإذاعية والتلفزيونية منها: برنامج أسماء الله الحسنى، وبرنامج الوادي الكبير مع المطربة وردة، وإذاعيا لعب دور زرياب. ولأننا لا يمكن بحال من الأحوال أن نتبع اسمه الأن بلواحق من الصفات كأن نقول إنه علم أو هرم أو وشم عربي يطوف بلونه الشذري المعمورة بجهاتها الأربع مغردا، إذ هو كل ذلك وأكثر. وحسبنا أن ننقل هنا ما سجلته «الفنون» في حوارها معه.

مرشد النايف - سورية

أشاد بالغناء الخليجي ودعا إلى وحدة الفن العربي

صباح فخري: لا أفرق بين الأغاني الجميلة مهما كانت جنسيتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض الغيورين على الفن يقولون إن أجهزة الإعلام تناصر الأغنية «الهابطة» وتعطيها المساحة الأكبر من البث؟

يقول صباح فخري: لن نهرب ونلقي باللائمة على أجهزة الإعلام. لنبدأ بأنفسنا. لماذا وجد هذا النوع من الأغاني «الهابطة»؟ أو لنسمها ما نشاء نحن كفنانين ابتعدنا عن الثقافة الفنية وأصبح الفنان مستعجلا للوصول بأقصر الأوقات، وهذا مناف للواقع وللطبيعة، فمثلا السيدة التي تريد أن تطبخ (المحاشي) لا يمكن أن تفعل ذلك بنصف ساعة إذ هي تحتاج إلى ثلاث ساعات، والعمل الفني يحتاج إلى الوقت، فالطبيب أو المهندس أو القاضي أو النجار كم من السنين احتاج حتى أُطلقت عليه هذه الصفة؟

إذن أيها الفنان العظيم، هل أنت ملهم من رب العالمين حتى تصبح فنانا ونجم الأمة العربية بين عشية وضحاها؟ هنالك قواعد في الكون لا يمكن للمرء أن يتخطاها، إذ إن كل شيء يحتاج إلى وقت لتعلمه مهما وفرت التقنيات الحديثة من أسباب سرعة التعلم.

الحق علينا معشر الفنانين فالشاب يجد نفسه وسيما يضع «الحلي» في رقبته ومعصمه، وإذا دخلت إلى رأسه فلن تجد شيئا، ونأتي لنقول إن الإعلام يروج الأغنية الهابطة.

يا أخي ما تضعه في الإناء يخرج بالمغرفة، ومسؤولية وسائل الإعلام نسبية، فالتلفزيون يقدم برامج متنوعة راقية، هل يمكن أن ننساها ونذكر فقط الأغاني الهابطة، نحن نتمنى على أجهزة الإعلام أن تقدم فقط الجيد من الغناء وتنسى هذه (الزعبرات) الفنية حتى لا نسيء إلى جيل النشء والشباب ونشوه أذواقهم. لكن لن ننكر فضل الإعلام ونقول إن اللائمة كلها عليه. وإن لم يكن في التلفزيون مثلا سوى مواد جيدة فسيقدمها حتما. علينا محاسبة أنفسنا كفنانين قبل الإعلام. رحم الله امرأ عرف قدر نفسه.

علينا إعداد كلمات وأصوات وألحان نظيفة للتلفزيون، وفيما إذا رفض بثها نشن حملة عليه ونهاجمه، في كل مكان هناك محسوبيات ووساطات؛ أي حينما يكون الكم الأكبر جيدا لن يؤثر الكم القليل من الأغاني «المتواضعة».

شغلت منصب نقيب الفنانين لدورتين متتاليتين وها أنت اليوم، نائب في البرلمان، ما الذي قدمته للفنانين؟

أنا عضو في النقابة منذ عام ١٩٤٧ وكانت النقابة في ذلك الوقت تمتاز بأنشطتها الاجتماعية وبعدها وفي عام ١٩٦٧ تحديدا صدر قانون النقابة، الذي جمع شمل الفنانين، وبعدها جاء التكريم الأكبر في عهد السيد الرئيس حافظ الأسد رحمه الله، حيث أصدر المرسوم رقم ٣٢ وبموجبه كرم الفنانون. وصدرت الكثير من المراسيم. وباعتباري عضوا قديما أعرف مشاكل ومعاناة الفنانين فسعينا إلى تأمين حياة مادية ومعنوية جيدة للفنانين، فمثلا كان سقف تقاعد الفنان ١٥٠٠ ليرة أوصلته أنا إلى ٦٠٠٠ ليرة وكنا ندعم الضمان الصحي ونصرف للعمليات الجراحية ١٠٠ ألف والرواتب الآن عالية.

> ”ابتعدنا عن الثقافة الفنية، ثم نُحمل وسائل الإعلام مسؤولية ذلك، وهذا ليس عدلا، فالتلفزيون يقدم برامج راقية، هل ننساها ونذكر فقط الأغاني الهابطة؟!“

يمكنني القول إنني لم أدخر جهدا لإفادة زملائي الفنانين، وأشير هنا إلى أنني حينما تسلمت النقابة كانت ميزانيتها ١٢ مليون ليرة، وحينما تركتها كانت الميزانية ١٥٠ مليونا. وما وصلت إلى ذلك إلا بالجهد والتعب وبدعم مباشر من السيد الرئيس الذي أغدق علينا في العطاء والتكريم، وقد عانيت خلال تلك الفترة تعبا شديدا، فأولادي، لانشغالي الدائم عنهم، كانوا يأتون إليّ بموعد، وعلى ذلك يشهد الجميع الـ «مع» و«الضد» و«المدفوش» و«المدفوع».

أما في مجلس الشعب فدرسنا - مشروع حماية حقوق الفنانين - الذي صدر أخيرا، ونحن اشتغلنا عليه وجهزناه، والسيد الرئيس الدكتور بشار الأسد، حوله إلى مجلس الشعب لدراسته وإقراره وقد أُقر كما ذكرت سابقا. وبالمناسبة هذا القانون يشمل جميع الفنانين من تشكيليين وملحنين.

تخرجت من المعهد الشرقي للموسيقى تُرى ما الفرق بين معهدي الأمس واليوم؟

الاسم باق، إنما المضمون اختلف، من حيث تدريس المواد، إذ توجد هذه الأيام مواد لم تكن تدرس حينها، وكذلك يدربون طلاب هذه المعاهد اليوم على آلات لم تكن موجودة في عهدنا، لكن هذا الاختلاف جاء نتيجة للتطور في مجالات الفنون والثقافة.

إذا عدنا إلى الماضي نرى أن الثقافة كانت مكثفة، إذ كنا ندرس اللغة الأجنبية في الصفوف الابتدائية، والواقع أن تلك المرحلة كانت تعزز موقع الطالب المثابر عن الطالب الكسول فمن لا يمكنه متابعة الدراسة يتركها لاجئا إلى دكان أبيه أو مهنته ليبني حياته. ومن هنا كان التوازن في مرافق الحياة وفي المعهد الموسيقي كذلك من استطاع أن يستمر في الدراسة نجح فيما بعد مثل: عدنان أبو الشامات، زهير منيني، عبدالسلام سفر.

يجمع الفنانون، الحلبيون خاصة، أنك أُستاذهم، لكن لا نرى في أغانيهم هذا التتلمذ إذ إن معظمهم لا يجيد مخارج الحروف، ولا ينطق بالأحرف اللثوية.

دائما لكل طريقة مريدون، فلو سمينا أسلوبي بطريقة صباح فخري أو منهجه أو أسلوبه، هذا المنهاج أصبح له مريدون ومقلدون في البلدان العربية وخاصة في حلب لأسباب أهمها، أولا: أتيت بمنهاج متميز في الأداء يختلف عن أداء مطربينا الأوائل، فالذين كانوا يقومون على الغناء التراثي يملكون أصواتا جميلة وشابة، لكن أغلبهم لم يكن مثقفا وليس عنده أفق يطور ثقافته، والإبداع قليل، فمثلا الأطباء موجودون بالآلاف لكن كم عدد المبدعين من هؤلاء الآلاف؟

الإبداع موهبة من الله يعطيها لمن يشاء من عباده. ودون هذا الإبداع لا يمكن أن يقدم المرء جديدا إلى الناس. وجئت أنا بأسلوب جديد من حيث اللفظ والنطق والالقاء وطريقة التقديم، هذا الأسلوب ساعدنا في إظهار وجود تقنيات التسجيل وأصبح المشتغل بالموسيقى يستمع إلى الكاسيت في بيته أو سيارته عوضا عن أن يذهب إلى الأستاذ للتعلم المباشر. هنا سهلنا الأخذ وسهلنا التعلم والبحث، وهذا المستمع - المتعلم لا يمكنه الاستنباط مما يسمع ولا يمكنه أن يبحث. هذا مقلد ويبقى مقلدا إلى أن يصدفه حظ في الإبداع. أعتقد أنني قدمت مجموعة من تسجيلات التراث كانت بمنزلة مرجع للمشتغل في الموسيقى يأخذها جاهزة، ولكن كثيرا من هؤلاء المشتغلين بقوا في دائرة التقليد أي لا يملكون مدارس فنية.

وأنا فتحت باب الاجتهاد والإبداع، ولم يفعلها أحد غيري، مثلا اللحن القديم يمكن أن تضيف إليه بعض الجمل «التفريدات» أي الصولو، أي إضافة ما يشبه الزخرف للحن لينال قبولا واستحسانا عند المستمعين. ولا أعتقد أن أحدا غيري فعل ذلك في إحياء التراث وكم لاقيت من المعارضة تجاه ذلك إذ يعتبر هؤلاء أن التراث هو أشبه بقلعة حلب لا يمكن المساس بها أو الزيادة عليها، مع أننا - على سبيل المثال - وضعنا إنارة للقلعة. زرياب كان يعلم اللحن كمادة خام بعدها يبدأ بالزخرفة الفنية والحركات الإبداعية ليعلمها إلى الطلاب. شباب اليوم «ينطون» من الجرة إلى أذنيها، فهم لم يمتلكوا بعد المهنية والتقنية والحفظ و«المعلمية» والصنعة.

أما من يقولون إنني أستاذهم فأعتبر هذا

فخرا لهم، إذ لم يأت أحد من بطن أمه وهو يتكلم إلا السيد المسيح، عليه السلام، فأنا أفتخر أن أستاذي عمر البطش، وعلي الدرويش وغيرهما، هذا مصدر اعتزاز لي أنني تعلمت على أيدي أساتذة، ولم آت من فراغ، أنا تعلمت في مدرسة لها جذور، فعلي الدرويش درس في تونس وبغداد ومصر، وعبدالوهاب أحد تلاميذه، وحينما أقول أستاذي فهو كذلك إذ علّمني وحفّظني. تستطيع أن تخدع بعض الناس بعض الوقت إلى آخر هذا المثل وليس عيبا أن يقول هؤلاء إن أستاذهم صباح فخري، أو إنهم يقلدونه وليذكروا جديدهم الذي يميزهم عني، هذا شيء جميل، وأرحب به. أنا لا يهمني في المحصلة، جحود بعضهم، إذ لم أقدم أعمالي ليتعلموا منها، أنا أقدمها للناس أجمعين ومن شاء فليأخذها، وهي مدرسة انتشرت في الوطن العربي، فمنذ فترة قريبة ظهرت في المغرب فرقة إنشاد ديني تقلد صباح فخري، في تونس نور الدين الباجي وبو شناق يقولان صباح فخري أستاذنا.

وأنا بدأت مقلدا، الطفل حينما يولد يقلد أباه كيف يمشي وكيف يسعل وهذا شيء طبيعي. أن نبدأ في التقليد ثم تتبلور شخصيتنا المستقلة ولنقول هاأنذا ونترك بصمة.

المطربون الجدد الذين يظهرون حاليا من أصحاب الأسماء التجارية على الساحة يغنون ساعة أو يزيد من أغانيهم الخاصة بعدها يبدأون بتقليد أم كلثوم أو وديع الصافي أو عبدالحليم أو صباح فخري. فكل منا مكتبة متنقلة ولم نزل نتعلم حتى الساعة وندعو الله قائلين ربي زدني علما، نحن لم نزل تلاميذ.

يقولون إن صباح فخري يكرر نفسه وإنه لم يعد يقدم أي جديد .. ما ردك؟

القول يحتاج إلى ثبوتيات، فالبينة على من ادعى، جميع أغنياتي موجودة في التلفزيون والإذاعات وعلى أشرطة الكاسيت. ومن يقل ذلك فليحضر من يشاء من الأساتذة المختصين، ولينظر هؤلاء هل هذه الأغنية تكرار للأخرى، حينما يأتي صاحب الاختصاص ويقر أن ثمة تكرارا نقبل النصح منه، ومادام الإنسان يعمل فلا بد أن يخطئ، والكمال لله، أُعيد القول إذا كان الرأي أنني أكرر منطلقا من لجنة مختصة فسأقبل به حتما، فأنا تلميذ وأتعلم حتى هذه الساعة فما أوتينا من العلم إلا قليلا. إسحق الموصلي أنجز ٤٠ مؤلفا ونحن مقارنة بأمثاله لا شيء، وقد يكون الأعور في دولة العميان ملكا، ولربما صباح فخري أفضل الموجودين ولكنه قطعا ليس أعلم من السابقين وما حصلت عليه كان امتدادا لمن سبقني.

ما يقدمه صباح فخري ليس تكرارا أو اجترارا. فخذ أي أغنية مثل «يا مال الشام»، «ابعث لي جواب»، «خمرة الحب» وإذا افترضنا أن لكل من هذه الأغاني ٥٠ تسجيلا ستجد أن كل واحد من هذه التسجيلات يختلف عن الآخر، أنا أقدم الهيكل اللحني في أغنية بحيث أضخ فيها دماء جديدة ولو بحركة أو «تفريدة» حتى لا يمل السامع، فالسامع حينما يسمع شيئا نمطيا ينصرف عنه لأنه استهلكه، فأنت بعد انتهائك من قراءة كتاب ما ستركنه في المكتبة لتبحث عن آخر جديد تقرأه ما عدا القرآن كلما قرأته ستجد فيه جديدا وإعجازا، وأنا أحاول تمثل هذه الحكمة الإلهية فأقدم الجديد في كل تسجيل.

لك تجربة مع التلحين بدأتها مبكرا، ما حجم هذه التجربة؟ وهل يمكن أن تقدم لحنا لأحد ما من الفنانين؟

نعم هناك الكثير من الأغاني التي قمت بتلحينها فيما يظنها الناس ألحانا من التراث. إذ يتوجب عليَّ أنا الذي أعيش في هذا الزمن أن أضيف شيئا إلى تراثنا وإلى مكتبتنا الموسيقية لتغدو هذه الإضافة لاحقا، لربما بعد مائة عام، تراثا أيضا، وأنا، والحمد لله حققت شيئا من هذا، ولكن الناس تحسبها ألحانا تراثية لأنهم لا يشعرون بالفرق إذ إن نسيجه واحد، فخمرة الحب ألحاني، غاب حبي، يا رايحين لبيت الله، لحنتها للإذاعة منذ عام ١٩٤٧، قل للمليحة، يا حادي العيس، حبيبي ع الدنيا، سمراء، جاءت معذبتي كلها من ألحاني، وألاحظ هذه الأغاني مطلوبة كثيرا.

وقد طُلب مني عدد من الألحان لكن ضيق الوقت لا يسمح لي بذلك ولكن ربما يكون الأمر واردا في المستقبل، أنا ألحن لنفسي، وآخذ من ألحان غيري، وأفعل ذلك منذ زمن طويل منذ بداياتي، حيث بدأت، من أيام علي الدرويش وابنه نديم أو إبراهيم أو عمر البطش، أو مجد العقيلي بالإضافة إلى غيرهم. أنا مقل في ألحاني، لأني أريد أن أستفيد من غيري.

أنا الآن مطرب وهذا الجسم سيعجز يوما ما عن الأداء، شئت أم أبيت ولكن حين سأقف عن الغناء، سأواصل كأستاذ في الموسيقى أو الغناء وملحن للأصوات الجميلة الجيدة المعطاءة، إذ أمتلك مرحلتين في حياتي الآن مطرب وملحن لنفسي وفي المستقبل أستاذ ومرب وملحن لغيري، أما الآن فلا، ونسأل الله عز وجل أن يمدنا بالصحة والعمر للقيام بواجبنا وبرسالتنا.

كُرمت كثيرا وفي دول عدة عربية وأجنبية، ما التكريم الذي تشعر أنه أقرب إلى نفسك؟

كله يُدخل البهجة والسرور إلى القلب حيث تشعر أن من كرمك يقدر عطاءك ووجودك وهو كما تشير درجات، فأنا مسجل في موسوعة غينيس للأرقام القياسية ولكن هذا التكريم، على سبيل المثال، لا يمكن أن أقارنه بالتكريم الذي حزته من جامعة O.C.L.A في كاليفورنيا وهي من أكبر الجامعات العالمية المتخصصة في الموسيقى ولم تكرم حتى الآن سوى اثنين عربيين هما المرحوم محمد عبدالوهاب وأنا، قيمة هذا التكريم أعتقد أنه أكبر من غينيس كما أن للميداليات الذهبية وقعا خاصا على النفس، وكذلك كان حصولي على عدد من مفاتيح المدن الأمريكية مثل (ميامي- لاس فيجاس - ميتشغان وغيرها) ويعني هذا التكريم أنني كعربي حققت شيئا. باختصار يشعر المرء بالارتياح لهذه الأوسمة التي ينالها ولا يدرك الفضل إلا ذووه، فمن يعطي جائزة هو بلا شك إنسان كبير ويشعر بقيمة عطاء هذا المكرم، نحمدالله أن هذا المواطن انطلق من حلب أي من سورية إلى أشقائه في الوطن العربي ليكون جزءا من دائرته الفنية.

هل خبا دور حلب وانتقل إلى غيرها من العواصم العربية كبيروت، القاهرة مثلا..؟

العطاء الفني ليس حكرا أو وقفا على بلد دون آخر فرب العالمين موجود، يخلق تونسيا بصوت جميل وآخر في مصر أو الكويت أو المغرب ... إلخ.

ولكن إذا أشرنا إلى من هو منبر للعطاء أو مدرسة للعطاء نجد أن حلب هذا المركز الإشعاعي الفني هي مركز الأصالة والتراث.

على ماذا تتكئ حلب حتى تتبوأ هذا الموقع..؟

– مقومات رصيدها التاريخي وعراقتها في الفن منذ آلاف السنين، فحلب مدينة قديمة كانت تعبرها القوافل التجارية، هذه الحركة أثرت وضعها الموسيقي والفني إذ إضافة إلى موسيقاها الخاصة بها كانت تفيد من موسيقى الشعوب الأخرى التي تمر بها، لذا أصبح رصيدها الفني كبيرا. إذ لا يوجد بيت من دون موسيقى أو جلسات موسيقية – غنائية يعقدها بين حين وآخر، هذا أيام زمان، وحاليا نجد الشيء ذاته من خلال وجود الأسطوانات والكاسيتات، خلال هذه السنين نشأ الذوق الفني في حلب ونبغ أساتذة كانوا مصدر إشعاع للعالم وكان يأتي كبار الفنانين إلى حلب ليأخذوا شهاداتهم منها، ومن لم يحز على رضا الحلبيين لا يعتبر فنانا، كانت حلب سوربون الفن، محمد عبدالوهاب رحمه الله قالها لي شخصيا.

فمن كان ينجح في حلب ويصفق له الجمهور يأخذ الدكتوراه، ولا تزال حلب تحتفظ بهذه المزية، إذ هي أغزر منطقة في منحها الأصوات الجميلة. وهذا له سببان كما أعتقد، اولا: الموقع الجغرافي حيث إن الجو (جاف) تنمو فيه الأصوات الجميلة.

لذلك عُرف مطربو حلب بالغناء المتواصل لساعات طويلة. مناخها ساعد على إنبات أصوات جميلة. وثانيا: إن حلب مرجع فني. وهذا لا يعني أننا الوحيدون في العالم فالبلاد العربية غنية أيضا وخاصة مصر التي قدمت عمالقة في التلحين والأصوات والشعراء. نحن لا ننسى دور الآخرين إذ الأدوار تتكامل، فحاليا الأغنية الخليجية متطورة وأصبح لها حضورها الواسع والمحبوب من قبل الناس، إذ أخذوا من التراث وطوروه لكن نحن مازلنا حتى الآن مركزا وهذا واقع تاريخي لم أكتبه أنا مع احترامنا للذين يقرون بذلك أو يستنكرونه.

> أنا الآن مطرب، وهذا الجسد سيعجز يوما عن الأداء، شئت أم أبيت، لكن حين أتوقف عن الغناء سأواصل العمل كأستاذ وملحن للأصوات الجديدة المعطاءة

يقولون إن الأغنية تعكس واقع حال المجتمع، ويذهبون إلى أن الواقع العربي المتردي أفرز واقعا غنائيا يلائمه. هل أنت مع هذا الطرح..؟

لا يجوز أن نقول إن الواقع يتطلب كذا. نحن إذا فرضت علينا الظروف أن يكون واقعنا كعرب مترديا بحكم السياسة العالمية الموجودة، لكن لا أعتقد أن تفرض علينا السياسة العالمية أن نقدم أغنية متردية.

مرة ثانية نعود للأغنية الخليجية، هناك أكثر من صوت مختص يعول عليها للنهوض بالأغنية العربية باتجاه آفاق أرحب وأجمل، مع الاحترام لكل رموز الأغنية العربية؟!!

نحن مع الحق أينما كان، إن أي بلد عربي يتقدم موسيقيا فهو دعم لي، إذا كنا ننادي بالوحدة العربية، فلندعُ إذن إلى وحدة عربية فنية على الأقل، أكرر أن كل من يتقدم فنيا من البلدان العربية يشكل تعاضدا فيما بيننا، إذ نحن نكون دائرة كبيرة اسمها دائرة الموسيقى العربية لنقف أمام دائرة الموسيقى العالمية ونُظهر تراثنا وفننا. نحن لسنا في مجال مفاضلة بين الفن السوري أو الكويتي أو المصري فما تقدمه أي من هذه الدول الشقيقة يبقى في المحصلة عربيا وأعتقد أن تكريس هذه المفاهيم ينطوي على عنصرية وعلى تفرقة ويبتعد كثيرا عن طموحات العرب في الوحدة. أنا لا أفرق بين الأغاني الجميلة على اختلاف جنسياتها، وأصبح عندنا الآن مؤتمرات واجتماعات للموسيقى العربية لكنها لم تزل دون الطموح إذ لم نصل إلى قاعدة موسيقية عربية يمكن أن تدرس للأطفال. حينما كنت في المدرسة كنا نحفظ النشيد السوري وبقية الأناشيد الوطنية للدول العربية.

يجب أن نتفق على منهج موسيقي عربي موحد يدرس في جميع الدول العربية، وأنا أدعو إلى هذا الهدف منذ زمن بعيد ولكن لم ينفذ حتى الآن ولا أعتقد أن هذا المنهاج يزعج أي رئيس دولة ولا أي حزب أو حكومة. أتمنى تحقيق ذلك.

مهرجان الأغنية بدوراته السبع المنعقدة في حلب، ما الحكم الذي يمكن إطلاقه عليه..؟

ليس عندي حكم، فأنا لست لجنة ولست مُحكما، والجمهور هو الحكم ولا أعرف بم أحكم؟ لم أسمع بأغنية برزت أو «ضربت» وأتمنى ألا يكون الثامن كالسابع أو الذي قبله.

كيف يتبدى لك مستقبل الأغنية العربية؟

سيكون جيدا، فجيلنا مثقف، جيل مخيف، كمبيوتر وانترنت، ولم يعد هناك شيء يمكن تخبئته، وسيكون للموسيقى العربية شأن في المستقبل لأنه لا يصح إلا الصحيح ◆

www.musicarab.com

موقع فني خاص يستعرض فنون الموسيقى العربية وأشهر عمالقة الغناء العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبلة الرويني

انتهت الدورة الثالثة عشرة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١-١١ سبتمبر الماضي) بمشهد عاصف، فرض حضوره السياسي على الجميع.
تأخر حفل الختام عن موعده المحدد أكثر من ساعة بسبب تأخر فاروق حسني وزير الثقافة المصري في اجتماع عاجل لمجلس الوزراء... وتغيب الناقد الأمريكي (فيليب ارنولت) رئيس مركز تطوير المسرح العالمي ورئيس لجنة التحكيم بالمسابقة الرسمية للمهرجان، وتغيب أيضاً الكاتب والناقد المسرحي الأمريكي المكرّم هذا العام (ماك ويلمان).

عبلة الرويني - القاهرة

شعار المهرجان

الدورة الـ (١٣) مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

المؤلف... والمسارح الفتية... رهان التجريبي!

كانت الطائرات تضرب مقر البنتاجون ومركز التجارة العالمي في نيويورك بينما يعلن مذيع الحفل بدار الأوبرا المصرية فوز العرض الفلسطيني (قصص تحت الاحتلال) لفرقة القصبة برام الله من إخراج نزار الزعبي بجائزة أفضل عرض بالمهرجان. وعلى الرغم من تأكيد المخرجة الجزائرية حميدة آيت الحاج عضو لجنة التحكيم (أن السياسة لم تكن سبباً وراء الفوز الفلسطيني الذي حصل على ما يشبه الإجماع من الأعضاء المحكمين لنواحٍ فنية تماماً).. إلا أن ذلك التأكيد الجمالي لم يمنع القراءة السياسية للجائزة بما تضفيه من أبعاد ودلالات متعددة تنطوي على شكل من أشكال التضامن الدولي والمساندة للقضية الفلسطينية خاصة أن تسعة من أعضاء لجنة التحكيم من الأوروبيين إضافة إلى رئيس اللجنة الأمريكي.

شارك في المهرجان ٤٢ دولة عربية وأجنبية قدمت ٥٩ مسرحية، وقد اختارت لجنة المشاهدة الدولية برئاسة الأمريكية (مارثا كوانييه) ١٨ دولة أو ١٨ عرضاً مسرحياً للمشاركة في المسابقة الرسمية من بينها ثلاث دول عربية (السعودية، تونس، فلسطين) إلى جانب ١٤ عرضاً مصرياً اختارت منها لجنة المشاهدة المصرية عرضين داخل المسابقة.. (فيدرا- سيدة الأسرار) من إنتاج مسرح الهناجر وإخراج هاني المتناوي، و(سترة النجاة تحت المقعد) من إنتاج دار الأوبرا وإخراج وليد عوني.

وعلى الرغم من وفرة العروض الجيدة في دورة هذا العام منها: العرض (البولندي، الياباني، المجري، الإسباني، البرازيلي، الأرجنتيني، التونسي (نواصي)، النمساوي) فإن لغة الأرقام السائدة داخل المهرجان، وحجم المشاركات المسرحية مع تباين مستوياتها الجمالية (٧٣ مسرحية) يؤكد حرص إدارة المهرجان على تطبيق (سياسة الكم) أكثر من (سياسة الكيف) واستمرار الرؤية الاحتفالية بما تتضمنه من قدرة على حشد أكبر تجمع مسرحي عالمي فيما يشبه (المظاهرة الإعلامية). وتخضع سياسة الكم في الوقت ذاته لميزانيات محددة ومحدودة تفرض اختيار العروض المشاركة بالمهرجان (خاصة الأوروبية) وفقاً لاتفاقيات التبادل الثقافي بما ينتهي بالضرورة إلى عروض رسمية أو عروض متواضعة المستوى.. بينما الفرق المسرحية المحترفة والفرق المستقلة ذات التاريخ المسرحي والتجربة المميزة تشترط لمشاركاتها أجوراً باهظة وهو أيضاً ما لا يملكه المهرجان عملياً.. من هنا يفتح المهرجان أيامه ولياليه للفرق الشابة وهو ما أكده د. فوزي فهمي رئيس المهرجان ورئيس أكاديمية الفنون المصرية (أن رهان المهرجان على المسرحيين الشباب) مشيراً إلى تجربة المسرحي الفرنسي الأشهر جان فيلار وتجربته في تأسيس مهرجان أفينون (إننا نعير المسارح الفتية انتباهاً ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح).

هذا المعنى ربما كان أكثر وضوحاً في الدورة السابقة بل كان أحد معايير الفوز الأساسية بالمسابقة، (فازت مصر بأفضل عرض مسرحي (عندما تحدث الأشياء) للمخرج محمد شفيق الذي كان يخوض أولى تجاربه الإخراجية، كذلك فاز العرض السوري (بعد كل ها الوقت) بجائزة السينوغرافيا وكانت مخرجته نورا مراد تخوض أيضاً أولى تجاربها الإخراجية.

تقلصت العروض المسرحية الحركية والراقصة هذا العام إلى أربعة عروض فقط (سترة النجاة- وليد عوني- مصر)، (الشموس الجانبية- النمسا) (روميو وجولييت- المجر، وايطاليا).. وقد تضمنت جميعاً نصاً حوارياً متقاطعاً مع الحركة الراقصة... بقية عروض المهرجان (٧٠ مسرحية) اعتمدت النص الدرامي والنص الكلاسيكي أيضاً (أفيجينا- اليونان) (فيدرا- مصر) (هاملت- مصر والكويت) (الكترا- إسبانيا) (ميديا- مولدوفا) (روميو وجولييت- المجر وايطاليا).

هذا الحضور للنص المسرحي أعاد الاعتبار للمؤلف الذي سبق أن تبنت معظم المسرحيات التجريبية في الدورات السابقة غيابه معلنة بوضوح سقوط سلطته لحساب سلطة المخرج وسيادة الكوريغراف (مصمم الرقصات) والسينوجراف (مصمم المشهد المسرحي).

• حملت الندوة الرئيسية بالمهرجان تساؤلات عدة حول مستقبل المسرح التجريبي في زمن العولمة وتياراتها الساعية إلى فرض سياقها الجبري على الجميع سعياً وراء عالم بلا حدود ومسرح بلا اختلاف.. واللافت أن العروض التي حققت نجاحها الجمالي وشكلت عنصر جذب للمتفرج كانت العروض المحافظة على هويتها وخصوصيتها الثقافية (اليابان، الصين، البرازيل، بولندا، فلسطين) كما أكدت العروض في تناولها للواقع همومه ومشكلاته (فلسطين، بولندا، الأرجنتين، تونس، العراق)، أن شرط المسرح الحقيقي هو (الآن وهنا) وأن جوهره الحقيقي هو العلاقة مع الجمهور والقدرة على محاورة بيئته ولحظته التاريخية.

حب كارلوفانا (روسيا)

العروض الفائزة:

- أفضل عرض مسرحي
(قصص تحت الاحتلال)- فلسطين.
- أفضل إخراج
أديتا براون
(الشموش الجانبية)- النمسا
- أفضل ممثلة
تشارو سوجو
(إلكترا) - إسبانيا.
- أفضل ممثل
المنصف الصايم
(المنشار الحائر)- تونس
- أفضل سينوغرافيا
المسرح الجوال- بولندا.

دائماً كانت (المسابقة) موضع خلاف.. فطوال الدورات الأولى كان مفهوم المسابقة داخل مهرجان تجريبي محل تساؤل ودهشة في ضوء عدم تحديد واضح لمعيار التجريب وعدم إمكان الاتفاق حوله فما يمكن أن يكون تجريبياً في بلد يعتبر كلاسيكياً في بلد آخر.. إضافة إلى التباين الشديد بين المستويات الفنية للفرق المسرحية المشاركة بالمسابقة خاصة بين الفرق الأوروبية ذات التاريخ المسرحي الطويل وبين المسرح العربي الذي لاتزال خطواته المسرحية محدودة.

ومع تزايد الاعتراضات في السنوات الأخيرة من عمر المهرجان اعتمدت إدارة المهرجان لجنة دولية لمشاهدة العروض المسرحية مكونة من ثلاثة أعضاء (هذا العام أمريكي- فرنسي- بولندي) لاختيار العروض المسرحية الصالحة للمشاركة في المسابقة الدولية للمهرجان.. ولم يسلم الأمر من الدهشة والاحتجاج.

فلماذا تُشكل لجنة من (الأوروبيين) لتحديد صلاحيات العروض المسرحية للمشاركة بالمسابقة؟!

ما مدى مصداقية الحكم على العروض المسرحية في ضوء قيام اللجنة الدولية للمشاهدة بمتابعة العروض ورفضها أو إجازتها عبر شاشات الفيديو طوال اسبوع كامل قبل بدء المهرجان؟!

ما المعيار الذي تضعه اللجنة للتجريب ومن ثم يمكن لها اختيار عرض وتجاهل الآخر؟

ترددت هذه التساؤلات من جديد

هذا العام. فمن بين ٥٧ فرقة مسرحية أوروبية وعربية اختارت اللجنة ١٨ عرضًا فقط للمشاركة داخل مسابقة المهرجان من بينها ثلاث دول عربية (تونس- فلسطين- السعودية) وتزايدت التساؤلات والدهشة.. خاصة أن العرض التونسي (نواصي) إخراج عزالدين جنون لفرقة المسرح العضوي جاء من تونس رسميًا باعتباره العرض المشارك بالمسابقة ليكتشف أن لجنة المشاهدة قد استبعدته واختارت العرض التونسي الآخر (المنشار الحائر)!!

كذلك أبدت الكويت دهشتها لعدم اختيار عرضها (المشهد الرابع من هاملت) إخراج وحيد عبدالصمد على الرغم من حضورها للمشاركة بالمسابقة... وأبدى المخرج الياباني أيضًا دهشته لاستبعاد عرضه (بيت العرائس) من المسابقة.. (ونضيف) على الرغم من أن مسرحيته واحد من أفضل عروض المهرجان هذا العام بإجماع النقاد والجمهور.

ليس ثمة إجابات فليس ثمة معيار محدد لاختيار العروض وليس ثمة موضوعية مؤكدة!!

باريا من أرض الماس إلى مصر

تسعة من رجال المسرح كُرِّموا هذا العام وعلى الرغم من أهميتهم ومكانتهم المسرحية فإنها مكانة تسكن هناك بالجانب التقليدي والكلاسيكي من المسرح بما يدفع للسؤال حول معيار التكريم في المهرجان التجريبي وشروط الاختيار.

بوضوح شديد قال بان انجليرت الممثل وأستاذ التمثيل بمعهد المسرح في بولندا (إنني لست الرجل المناسب في هذا المهرجان لأني مهتم بالمسرح التقليدي بالدرجة الأولى).. كذلك أكد الفنان محمود ياسين (أنتمي إلى المسرح التقليدي لكن عروض التجريبي بهرتني).

أما فنان الشعب المخرج الروسي روياك نيقولاي فقد ذكر أنه قدم أول أدواره على المسرح منذ ٦٠ عامًا وأنه يخرج منذ أكثر من ٢٠ عامًا ولعل ذلك كان وراء تكريم المهرجان.

كرم المهرجان أيضًا الناقد المغربي عبدالرحمن بن زيدان والفرنسي (ميشيل مارتن) والمخرج الإيطالي (كريزا فوللي) والمخرج النمساوي (مارتين كوزي).. لكن أكثر المكرمين هذا العام نجومية كان المخرج الإيطالي الشهير (يوجينو باريا) الذي قدم طوال تاريخه المسرحي ٢٣ عرضًا قام بإخراجها خلال ٣٦ عامًا وهو مؤسس مسرح (أودين ديتاتريت) بالدنمارك متأثرًا فيه بأسلوب رجل المسرح البولندي الأشهر جروتوفسكي خاصة في الكشف عن القوى السحرية الهائلة لدى الممثل.. خاصة أن باريا واحد من أقرب تلامذة جروتوفسكي ◆

في دراسة ميدانية تحليلية لتأثير عروض المهرجان التجريبي في الفنانين المسرحيين انتهى المشاركون إلى أن عروض اليابان وتونس وبولندا هي الأكثر حضورا وجاذبية من كل المسارح الأخرى المشاركة على امتداد دورات المهرجان.

وهي نتيجة يتفق معها جمهور المشاهدين المتابع لعروض هذه المسارح عاما بعد آخر بكل ما يميزها من خصوصية ثقافية وتقنيات مسرحية وجماليات حديثة، إضافة إلى الاختيارات الجيدة دائما للعروض المشاركة في المهرجان من هذه الدول الثلاث طوال دورات المهرجان السابقة.

اليابان.. بولندا.. تونس

تواجه زمن العولمة!

وفي هذا العام استطاعت أيضا هذه المسارح الثلاثة تأكيد خصوصيتها وتمايزها، محققة أعلى نسبة جذب للجمهور ومحققة أيضا أفضل فاعلية وجمالية... وبالفعل فازت بولندا بجائزة (السينوغرافيا) وفازت تونس بجائزة (الممثل).

جاءت اليابان بعرض (بيت العرائس) تأليف الكاتب الياباني شوجي نيراياما ومن إخراج شوريوزانجي... وعلى الرغم من عدم إدراج العرض في مسابقة المهرجان بما أثار دهشة الجميع فإنه ظل واحدا من أهم العروض المشاركة في المهرجان في تقدير النقاد والجمهور معا.

اعتمد العرض على نص كُتب خصيصا لمسرح العرائس حيث استخدم المخرج الممثلين كعرائس ليطرح رؤيته الجريئة والمبهرة لمفهوم الحرية داخل المجتمع الياباني.

يدخل ستة رجال إلى المسرح بملابسهم السوداء الشبيهة بملابس سلاحف النينجا وهم (محركو العرائس)... ثم يتولى دخول النساء وعددهن ست أيضا وهن من يقمن بدور الدمى.

يحدد الرجال رقعة الحركة من خلال شرائط ملونة شكلت لتعطي صورة الحلبة، إلى جانب دقات الطبول اليابانية لتحديد البداية لكل مشهد... وهنا نتساءل حول اختيار (الرجال) كمحركي العرائس بينما تقوم النساء بدور (الدمى) حيث الطاعة والامتثال للأوامر... إنها وضعية المرأة أيضا في المجتمع الياباني وهي أيضا جزء من مناقشة العرض لمفهوم الحرية.

العرائس الست يمثلون أسرة يابانية عادية، وعندما يخبرهم الطبيب بأن أحد أفرادها قد أصيب بالجنون يطالب الجد بضرورة قتله والتخلص منه كما يحددون المجنون بأنه الشخص المختلف عن بقية أفراد الأسرة في أفعاله وسلوكه وعاداته،

الفرقة اليابانية

وهنا تتبارى العرائس في التشابه وإضفاء تفردهم وخصوصياتهم إلا الأخت الصغرى التي تعلن (لست بالشخص الكامل لكني فخورة بذلك) فتعرف الأسرة بذلك أنها الشخص المجنون!

إنها السخرية من مجتمع الطاعة والخضوع للنص الذي تفرضه السلطة أو الأسرة أو المؤسسة... فالفارق بين السوي والمجنون هو مدى الالتزام والخضوع للنسق الاجتماعي.

تعامل المخرج مع الفكرة العميقة والجريئة ببساطة مازجا بين تقاليد المسرح الياباني في استخدام أقنعة الكابوكي (القناع الأبيض من الماكياج على وجوه النساء) إلى جانب الملابس الحريرية المزركشة الألوان.. مع الإيقاعات الحديثة والموسيقى اليابانية والتقنيات الجديدة.

موعد آخر متجدد مع المسرح البولندي، وهو موعد مسرحي مضمون.. فبولندا واحدة من أهم المسارح الأوروبية، بتجربتها الخاصة والمؤثرة في العديد من المعامل والتجارب المسرحية في العالم إضافة إلى دقة اختيارات العروض المسرحية البولندية المشاركة في مهرجان القاهرة التجريبي سنويا.

شاركت بولندا هذا العام بعرض (كارمن فونبرى) لفرقة المسرح الجوال من إخراج بافل شكوتاك. وعلى الرغم من فوز العرض بجائزة السينوغرافيا فإن الجائزة الحقيقية - برأي المخرج - في ذلك التجاوب والعلاقة الحية التي نمت بين الجمهور والعرض المسرحي.

قُدم العرض في مكان مفتوح بساحة دار الأوبرا المصرية حيث جلس الجمهور على الحشائش الخضراء المتدرجة جوار السور مشكلين بذلك مدرجا مسرحيا بينما شاهد البعض الآخر العرض وقوفا. وخلف سور الأوبرا الحديدي المطل على منطقة أرض الجزيرة بالقاهرة توقف جمهور الشارع العابر لمشاهدة العرض المسرحي من الخارج، محققين بذلك جوهر ما تبحث عنه الفرقة الجوالة في العلاقة مع المتفرج والمكان.. فهم يؤسسون تجربتهم على كسر الشكل التقليدي للعلبة الإيطالية المغلقة، والعرض في مسارح مكشوفة أمام جمهور متجول، إضافة إلى طبيعة الفرقة الجوالة المتنقلة من مكان إلى آخر.. بما فرض بساطة في الأدوات والمهمات والديكورات المستخدمة في العروض... وبما فرض أيضا استخدام وترسيخ تقاليد مسرح الشارع وفنون السيرك والجروتسك.

قدمت الفرقة عرض (كارمن فونبرى) وهو اسم بعيد تماما عن أوبرا كارمن (لبيزيه) وبعيدا أيضا عن (كارمينا بورانو).. إنها كارمن بولندية، تعلن بوضوح ومباشرة إدانتها لكل الحروب وانتهاكاتها. وعلى الرغم من تحديد المخرج لأن العرض يتناول خراب سارايفو تشير بطاقة العرض (البانفليت) إلى إدانة الحكم العسكري الديكتاتوري في الأرجنتين.. كما ذكر بعض المترجمين أن العرض يدين الحرب العالمية الأولى بكل ما سببته من دمار وخراب.

كل هذه التأويلات تصبح مقبولة في تأكيدها لرفض الحرب والدمار وأشكال الإبادة كافة.. ولعل ذلك هو ما سمح للبعض بتقديم قراءة أخرى للعرض تدين المحارق النازية (في إشارة إلى الهولوكوست) خاصة في استخدامات العرض الكثيرة للنيران لتشكيل رؤيتها الفكرية ورؤيتها أيضا السينوغرافية... وعلى الرغم من نفي المخرج لهذا التأويل فإنها أيضا رؤية محتملة!

وللمسرح التونسي حضور مؤكد ليس فقط على ساحة المهرجان ولكن في الحركة المسرحية العربية بأكملها، بكل ما يميزه من تقنيات مسرحية حديثة ومتطورة، وانفتاح على الآخر الغربي وبلورة ذلك على خشبة المسرح من تفاعل خلاق... على الرغم من أن المسرح التونسي لا يشكل في عمومه ظاهرة اجتماعية داخل بنية المجتمع التونسي كما هو في مصر فهو في الأغلب مسرح للنخبة أشبة بالمعامل والورش القادرة على إنتاج تجاربها وتجريبيتها.

قدم المسرح التونسي هذا العام تجربتين (المنشار الجائر) لفرقة (مسرح فو) تمثيل وتأليف المنصف الصايم وإخراج مشترك بينه وبين زوجته الفنانة رجاء بن عمار وقد فاز العرض بجائزة الممثل في المسابقة... وكان العرض التونسي الآخر - خارج المسابقة - مسرحية (نواصي) من إخراج عز الدين جنون التي لاقت إعجاب الجمهور خاصة أن لجنون رصيداً كبيراً من الإعجاب والجوائز لدى جمهور المهرجان التجريبي منذ قدم عرضه (الداليا) عام ١٩٩٣ وعرض (حب في الخريف) عام ١٩٩٩ وحصل بها أيضا على جوائز المهرجان.

قدمت (نواصي) في تونس على خشبة مسرح تقليدي داخل العلبة الإيطالية لكن جنون واستمرارا لبحثه الدائم عن العلاقة بين المسرح والفضاء غير المسرحي أي استمرارا لما سبق أن قدمه في عروضه السابقة في المهرجان من تطويع الأماكن المفتوحة للعرض المسرحي فقد أعاد صياغة العرض حركيا لتقديمها في (بيت الهراوي) الأثري أي أنه أمام بحثه هذه المرة عن العلاقة بين المسرح والفضاء الأثري لبيت قديم... وقد كان ملائما تماما لطبيعة النص ومناخه القابض والقديم ولعلاقات النص.

على الرغم من محدودية النص وميلودراميته الزاعقة التقليدية فإن إبداع العرض الحقيقي هو قدرة المخرج على توظيف المكان ومساحاته المختلفة بما يسمح بحركة الجمهور وتفقده غرف البيت متابعا شخصيات العرض المسرحي شريكا في همومهم وتفاصيلهم الصغيرة... إضافة إلى أن إبداع عز الدين جنون الأساس هو عمله الدائم مع الممثل وقد حصلت فيه الفرقة عام ١٩٩٩ على جائزة التمثيل بعرض (حب في الخريف)... وقد اعتمد في عرض (نواصي) على التكنيك ذاته وطريقة أداء الممثل للحوار وأسلوبه في الغناء والحركة تلك الطاقة الهائلة الداخلية للممثل والتي استحقت دائما تقدير الجمهور ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يزال شكسبير هو الأكثر حضورا في تاريخ المسرح حتى العروض التجريبية غير العابئة بالنص. تعمل على نصوصه المسرحية بما يسمح بإعادة إنتاجه وتعدد قراءاته بآلاف الرؤى والتفاسير. ويسمح أيضا بالتعرف على معطيات ثقافات مختلفة ومتباينة .. ففي دورة سابقة من المهرجانات شاهدنا (عطيل) بأسلوب مسرح (الكابوكي) الياباني، وشاهدنا (حلم ليلة صيف) بأسلوب المسرح الراقص الحديث (المودرن)..

مصر.. الكويت.. المجر.. إيطاليا...

جميعهم جاءوا بشكسبير ليتجاوزوه!

تعدد هذه الأساليب الفنية في تناول شكسبير، كان هو الرؤية المسرحية للعرض المصري (محطة هاملت) الذي قدمه المسرح القومي من إخراج خالد جلال في هذه الدورة بينما قدمت الكويت أيضا رؤية فنية (لهاملت) من خلال مسرحية (المشهد الرابع من هاملت) إخراج وحيد عبدالصمد.

وحول روميو وجوليت تنافس العرضان المجري والإيطالي في تقديم رؤية مغايرة وإن اعتمدت فنون مختلفة كالرقص والموسيقى والقناع والسينما.

اللافت في العروض الأربعة التي قدمت شكسبير هذا العام أنها لم تلتزم جميعا بالنص الشكسبيري، لا من حيث الرؤية ولا الشخصيات والمشاهد ولا حتى الحوار المكتوب ... قاموا بتجريد شكسبير والاكتفاء أحيانا بمجرد الفكرة العامة تاركين لخيالهم المسرحي صياغة المشهد .. فلقاء الشرفة الشهير بين روميو وجولييت تحول من العرض الإيطالي إلى عصفورين محلقين في الهواء فوق حلبة للقتال.

حلم من المطاط المجري

فوق مساحة مطاطية أشبه بشبكة العنكبوت وضعت على أرضية المسرح وتعددت استخداماتها من شاشة سينمائية تعرض صورا متحركة مبهمة لخيالات وأشباح وبحار وصحارى وسموات .. إلى تشكيل كل الأمكنة التي تدور فيها أحداث روميو وجولييت .. فهي الكنيسة والقصر، وهي الشرفة وأيضا الشارع.

منظر ثابت من المطاط هو جوهر إبداع العرض السينوغرافي وهو مادة المخرج (آدام هورجاس).

صياغة حلمه التشكيلي

اختصر المخرج النص الشكسبيري مكتفيا بالأحداث الدرامية التي تزامنت لتقضي على علاقة الحب بين روميو وجولييت. في ذلك التركيز تأكيد للرؤية المحاصرة بين ثنائية (الحب/الموت) والتي أسس عليها المخرج ثنائياته الجمالية المتوالية داخل العرض لتجسيد عنف الصراع الدائر بين العائلتين (آل مونتاجيو)، (وآل كابيوليت)، فهناك (الأبيض والأحمر) لا ألوان غيرهما على المسرح .. كل الممثلين دون الأبيض بينما الوردة ولسان الدم المتدفق تأخذ شكل شال حريري أحمر.

أيضًا هناك (العالم المرئي) فوق رقعة المطاط، وعالم آخر (غير مرئي) هو مساحة أكبر للحلم والخيال يكمن أسفل الرقعة المطاطية يشكل من خلاله الممثلون كل الأمكنة محور الأحداث ويجسدون الشخصيات ... فهم أحيانا سور حجري في مشهد الشرفة وهم أحيانا أشباح مخيفة وأحيانا أخرى مجرد أشخاص عادية داخل النص.

يفهم المشاهدون اللغة المجرية المستخدمة في العرض مع طول الحوار لكن الحكاية الشهيرة لروميو وجولييت وابداع السينوغرافيا المبهر ولغة الرقص والموسيقى التي حاول المخرج من خلالها تجسيد الحلم كانا هما النص المسرحي الحقيقي فوق الخشبة.

القناع المحايد

على الرغم من أن فرقة «تانيت» الإيطالية هي صاحبة عرض روميو وجولييت الذي قُدم أيضا بالمهرجان فإن مخرج العرض هو التونسي حافظ خليفة المقيم في إيطاليا منذ أربع سنوات، وهو ما سمح بمعالجة مختلفة تماما عن العرض المجري وإن اعتمدت أيضا الرفض والسينوغرافيا في صياغة رؤيتها.

تجاهل المخرج النص الشكسبيري، ارتكز فقط على أهم المشاهد في النص كإطار لصياغته الإخراجية التي اتسمت بنوع من الجرأة وإن ظلت جرأة مصنوعة ومتعمدة ربما بحثا عن غرائبية تثير الدهشة خاصة مشهد النهاية الذي أعاد صياغته بصورة مختلفة عن نهاية النص حين جعل الحبيبين (روميو وجولييت) يصعقهما تيار الأسلاك الكهربائية عند محاولتهما الخروج من السجن الذي يحاصرهما .. سجن الآخرين تأكيدا لمقولة سارتر كما يعتمد المخرج (الجحيم هم الآخرون).

ولعل اعتماد المخرج على (القناع المحايد) طوال العرض دون تميز لمن خلفه ذكر أم أنثى ومن أي جنسية كان جزءا من رؤيته حيث لا هوية ولا حقيقة إلا حقيقة وحيدة يؤكدها التعبير الجسدي .. ولهذا ترى بطلة العرض جوليا أن العمل على الجسد هو عمل على الحقيقة.

هاملت بين الكوميديا المصرية والكويتية

اتفق العرضان المصري (محطة هاملت) والكويتي (المشهد الرابع من هاملت) في تناولهما لمسرحية شكسبير أيضا على تجاوز شكسبير أو تحديدا تجاهل، نص هاملت.

كما اتفق العرضان أيضا في تركيزهما على طرح التقنيات المسرحية والأساليب الفنية المختلفة وهموم الفنان، واتفقا أيضا على تقديم رؤية كوميدية ساخرة. على المسرح القومي بالقاهرة قدم المخرج خالد جلال (محطة هاملت) من إعداد مصطفى سليم صياغة مشاهد هاملت وشخصيات النص الشكسبيري بالعامية المصرية في إطار كوميدي لا يسعى إلى تأكيد دلالات النص وقراءاته المتعددة عبر العصور بقدر ما يسعى إلى تقديم إطار للنص يسمح بمعالجتها بأساليب متعدد. عشرة مشاهد مسرحية من هاملت قدمها العرض بعشرة أساليب فنية مختلفة، مشهد كلاسيكي وآخر رقص حديث ومشهد دُمى وعرائس وآخر خيال ظل ومشهد قراءه مسرحية على الطاولة وآخر استعراض موسيقي وآخر للحكواتي وشاعر الربابة.

اختار المخرج تقديم المشاهد جميعها من خلال أداء جروتسكي ساخر يتسم بالمبالغة. على الرغم من الحس الكوميدي والخيال الإبداعي الساخر الذي يميز أسلوب خالد جلال الإخراجي فقد ساهم ذلك الأداء في معاكسة الرؤية التي يعتبر جوهر جمالها في ذلك الصراع الإبداعي الخلاق بين مختلف الأساليب والمعالجات لتقديم هاملت بما يفرض تقديم كل مشهد في أدق أداء وأفضل تقنية ولغة جمالية وليس السخرية.

كواليس هاملت

أيضا لم تنشغل الفرقة الكويتية في مسرحيتها (المشهد الرابع من هاملت) إخراج وحيد عبدالصمد كثيرا بهاملت .. وهي واضحة من البداية في ذلك باستنادها إلى المشهد الرابع فقط من المسرحية وهو لقاء هاملت بأمه الملكة جرترود بينما يقف بولونيوس خلف الستار يستمع إلى ما يدور بينهما حتى يلقى حتفه..

ليس المشهد الرابع وليس هاملت هو ما شغل المخرج وحيد عبدالصمد ولكن ما وراء العمل المسرحي أسراره وخباياه.

حجم المعاناة وكيفية خروج المشهد المسرحي إلى المشاهدين .. وهنا يركز وحيد عبدالصمد بنرجسية على دوره فيُبرز داخل العرض هموم (المخرج المسرحي) بينما يهمش بقية العاملين. بالمسرح من مهندسي الإضاءة والصوت والممثلين إلى مدير الإنتاج والعاملين وعلى الرغم من إبداع الفكرة - كهاملت المصري - فقد جانبها أيضا الصواب حيث اكتفت معالجتها بالبحث عن المساحة الكوميدية وتفجير الضحكات أكثر من البحث بعمق وراء مفهوم الكواليس المسرحية أو تقديم درس جمالي من خلال معالجة بصرية وتشكيل سينغرافي لعمل الإضاءة والصوت ◆

من قبل إعلان الجوائز طالب المسرحيون المصريون بعرض مسرحية (قصص تحت الاحتلال) لمسرح القصبة الفلسطيني في ختام المهرجان.. وهو ما تحقق بالفعل بحصول العرض على جائزة أفضل عرض بالمهرجان. ليست السياسة (على الرغم من دلالاتها المتعددة) لكنه أيضاً الموقف الجمالي الذي فرض حضوره وتأثيره.

في فلسطين

يحلم العاشق بحجر

مع انتفاضة الأقصى تأسس مسرح القصبة في رام الله (٢٠٠٠م) يفتح أبوابه للجميع ممثلين ومشاهدين ليقدموا نص الواقع اليومي المعاش.. يقول جورج إبراهيم مدير الفرقة: (إنه ترف بالنسبة لنا تقديم الكلاسيكيات والنصوص العالمية).

هكذا يبدأ المسرح من الحكاية وارتجالات الممثلين ففي (قصص تحت الاحتلال) قام كل ممثل بكتابه الجزء الخاص به.. ومن خلال مجموعة الحكايات تكتمل الرؤية المسرحية.. يقف المدرس بينما يجلس أمامه مجموعة من الممثلين (ش) ثم يتبارى الجميع في استدعاء المفردات (شارون) شردونا،.. (ق) قصفونا، قتلونا، (ذ) ذبحونا تلك هي المفردات.. وهي اللغة المستخدمة بكثير من الصدق والمرارة والسخرية..

ولا يقع العرض في الميلودراما أو الخطابية والمباشرة وإنما يصيغ خطابه التحريضي المقاوم في نوع من السخرية المرة والكوميديا السوداء تمنحنا المسافة لتأمل المشهد المأسوي بعمق.

يطالب الممثل الجميع بالصمت.. يحلم بالهدوء حتى لا تعكر الضوضاء صفو جنازته، بينما يحكي آخر في مكالمة تليفونية- تفضح حجم المفارقة- حين يصدر الهدوء والاطمئنان إلى ابنه المهاجر في دولة أوروبية.. ويتابع آخر حكاية طفله الصغير الذي ترك حقيبته المدرسية تاركًا تفاحته التي قضم منها قضمة واحدة وترك ساندويتش الزيت والزعتر الذي قضم منه قضمة واحدة ليغيب دون رسالة بينما والده يحكي حكاية الأطفال الفلسطينيين:

كان في مرة ولاد صغار
عم يلعبوا بالحارة
أجتهم طيارة
وشنت عليهم غارة
ما عاد فيه حارة
وما لعبوا لصغار

بقدر ما تكشف الحكاية عن عمق المأساة فإن المخرج نزار الزعبي يقدمها في قالب شديد السخرية هو جزء من الواقع فهدايا المحبين أصابع ديناميت وقنابل ورصاصات، ولايزال العاشق يحلم بالحصول على طائرة (هليوكوبتر) ليهديها لحبيبته.

امتلأ المسرح بأكوام هائلة من الجرائد.. تلك هي كل السينوغرافيا وهي أيضًا جوهر الرؤية حيث الحياة المدفونة تحت (الميديا) وحيث فلسطين مجرد خبر عادي في أوراق الصحف العالمية.

وفوق يسار المسرح علق المخرج دمية في الهواء، إنها الوضع الفلسطيني المتأرجح... حين يرقص الممثل معها يجدها محشوة أيضًا بأوراق الجرائد.

وفي تصميم الرقصة إبداع فلسطيني خالص.. لغة جسدية طالعة من حركة جسد أطفال الانتفاضة وهم يرمون بحجارتهم أو يستخدمون المقلاع.. ولعلها واحد من أجمل التصميمات الحركية الراقصة بالمهرجان استحق (قصص تحت الاحتلال) جائزة المهرجان بقدرته على تحقيق شرط المسرح.. وعيه بقضيته وعلاقته بجمهوره وواقعه ولحظته التاريخية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبح بالإمكان الحديث من مكتبة مسرحية متكاملة خاصة بالمهرجان التجريبي - هي إنجازه الحقيقي - فمنذ أكثر من عشر سنوات والمهرجان يواصل سنويا تقديم ترجماته لأحدث التيارات والمذاهب المسرحية من أنحاء العالم بلغت أكثر من مائة وثمانين كتابا مسرحيا مترجما.

أحدث صيحة في الأداء

«لا تمثيل من فضلكم»!

صدر هذا العام خمسة عشر كتابا منها: (نصوص مسرحية من اليابان) ويضم مسرحية انتقال تأليف بيتسياكو سنيورو وكتاب (أفضل المسرحيات الأمريكية القصيرة) ويضم اثنتي عشرة مسرحية لاثنى عشر مؤلفا أمريكيا حديثا يكشف ملامح التغير في الدراما الأمريكيين الجديدة فبعد أن كان المنزل والعائلة هما موضوع الصدارة لدى كتاب المسرح الأمريكيين أصبح المجتمع كله ومشكلاته هو محور الاهتمام.

وفي كتاب (هدم المحاكاة) تتناول المؤلفة ألين دايامond مسرح المرأة من خلال عمل عدد من الكاتبات في محاولة تغير المساعدة والتي ساهم في وضعها ميل المجتمع نحو الذكورية... بينما تقدم المؤلفة الإسبانية ماريا دل كارمن في كتابها (سيمولوجية العمل الدرامي) تحليلا بنيويا لطبيعة الإشارة الدرامية لفظية أو غير لفظية.

(نظرية نقد المسرح) لإنجل بيرنجير واحد من أهم المراجع الأساسية لنظريات ونقد المسرح... حيث يضم نماذج مسرحية لأعمال مشاهير الكتاب المعاصرين إلى جانب نظرية استخدام الجسد كصورة ديناميكية في الأداء ويتناول أيضا بالتحليل تيار المسرح الديني في الولايات المتحدة.

وينطلق كتاب (فضاء المسرح) تأليف فابرتيز كروتشانر في رحلة مع العديد من الفنون المسرحية كالسينوغرافيا وفن المعمار المسرحي والوظائف التمثيلية والمورفولوجية.

وحول فن الممثل تقدم إصدارات المهرجان ثلاثة كتب (العمل في استوديو الممثل) تأليف لي ستراسبورج وهي مجموعة محاضرات ستراسبورج في مركز الأبحاث المسرحية في ديسكونس (لا تمثيل من فضلكم) تأليف اريك موريس وهو تشكيز والكتاب يذهب لأبعد من مذهب ستانسلافسكي المطور على يد استوديو الممثل في أمريكا... ليقدم معالجة ثورية لفن التمثيل والحياة... مطالبا الممثل بأن (يكون) نفسه دائما (والكينونة) هي أن يصبح الممثل واعيا بكيف يحس بكل ما حوله وأن يصل إلى مستوى أعمق داخل نفسه، ويبدأ في إيجاد علاقة أكثر اكتمالا بما هو عليه... فالكينونة هي الأساس الجوهري للعملية الإبداعية.

وكتاب (فن التمثيل الصامت) لباري وولف ويتناول تاريخ فن المايم عبر العصور وأشكال التغير التي طرأت عليه من مجرد دراما صامتة إلى أشكال الهزل والهجاء والتهريج.

وحول السياسة والفن يقدم كتاب (المرشد في السياسة والأداء) تأليف إليزابيث جودمان أشكال العلاقة بين السياسة وفنون المسرح.

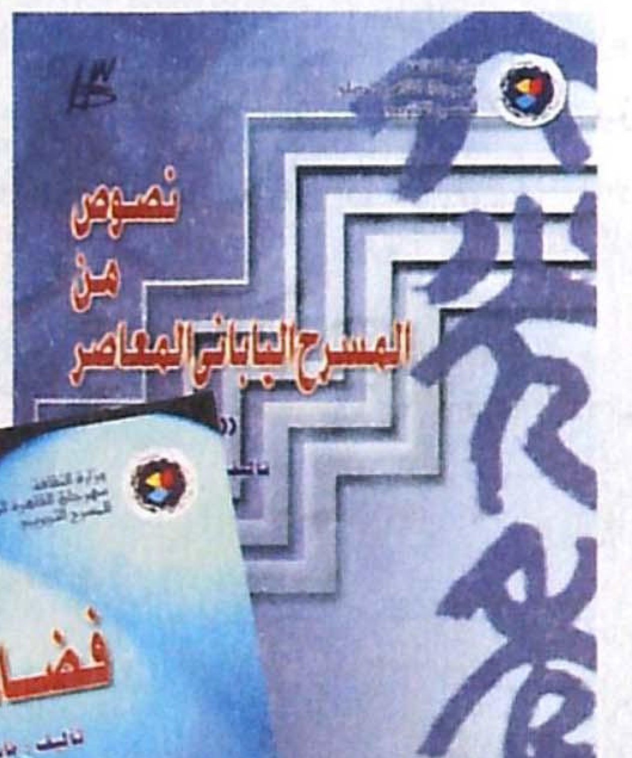
وفي كتاب (الدراما والأيديولوجية في إسرائيل) تأليف جلندا برامسون تكشف المؤلفة الطبيعة العنصرية داخل المجتمع الإسرائيلي الذي يؤكد الكتاب أنه يتعامل مع كل ما حوله من خلال وجهة نظر أيديولوجية عقائدية محددة.

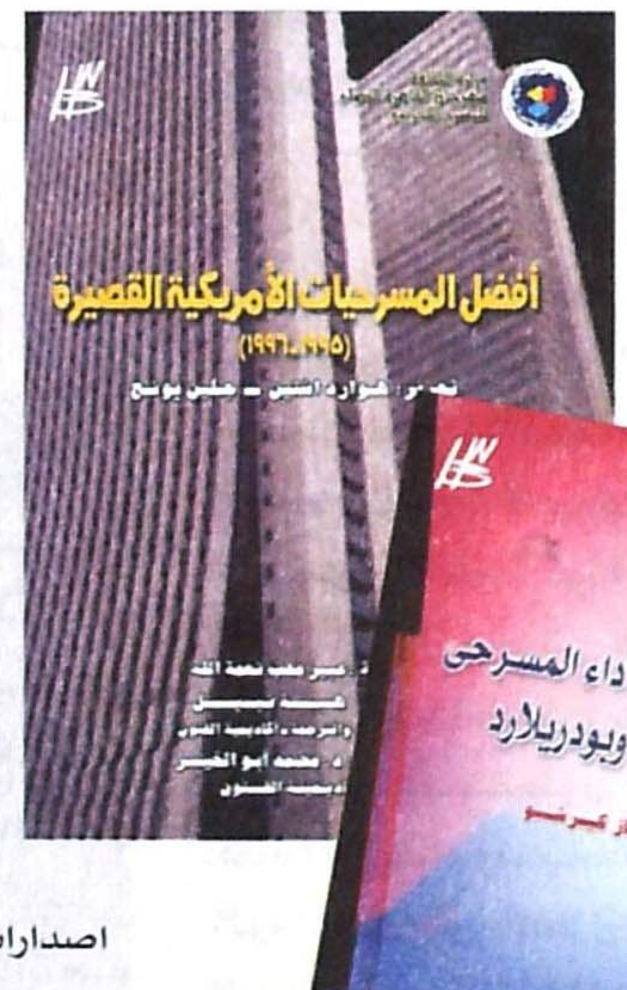
وفي كتاب (التجربة المسرحية) تقدم اروين ويلسون القوى الكثيرة المنتجة للعرض المسرحي ومنها الجمهور والبيئة والمؤلف المسرحي والممثلون والعناصر المرئية.

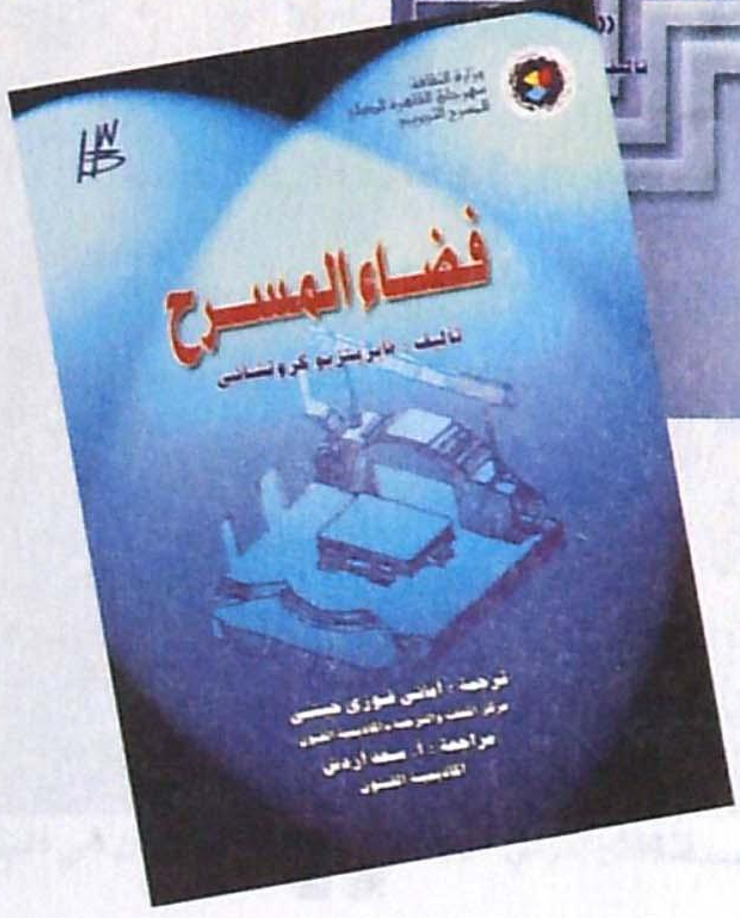
وحول المسرحيات التي قدمت الجنون يقدم المؤلف ديريك راسل كتابه (مشاهد الجنون) موضحا الدروس المستفادة من المسرح وكيفية استخدام مشاهد الجنون المسرحية كمصدر في مجال العلاجات النفسية.

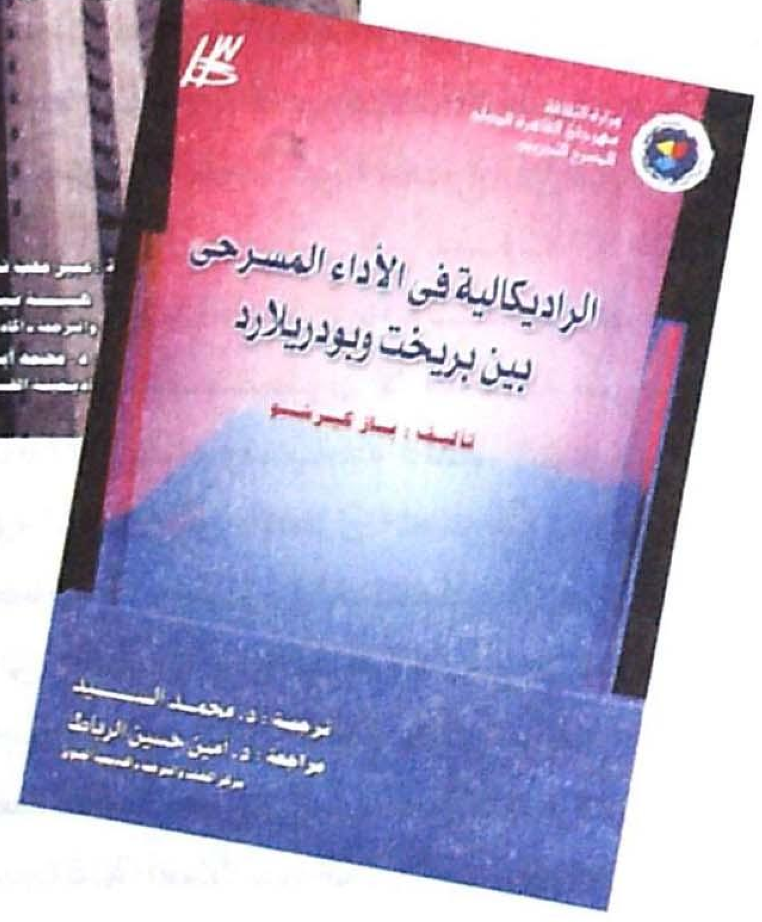
وفي كتاب (الراديكالية والأداء المسرحي) تأليف بازكيرشو يعالج أزمة المسرح المعاصر وعمليات التخريب التي يتعرض لها الأداء المسرحي حيث يعتبر المؤلف أن الثقافة الغربية أصبحت سلعة انتهى تاريخ ترويجها.

وفي كتاب (أرض الرماد والماس) يقدم يوجينو باربا تجربة المسرحية في بولندا وعلاقته بالمسرح البولندي الأشهر جروتوفسكي وهو ما سوف تتناوله تفصيلا ◆









اصدارات المجلس

فترة وجيزة للفنانة (فرنسا)

على امتداد الدورات السابقة من عمر المهرجان التجريبي... كان (المخرج) يؤكد سيادته الوحيدة فوق خشبة المسرح كمؤلف وحيد للعرض المسرحي وفي المقابل كانت العروض الصامتة والعروض الحركية الراقصة تؤكد ظاهرة (موت المؤلف) لتفسح - مرة أخرى - في المجال لمزيد من سيطرة المخرج.

في هذه الدورة انقلب المشهد تماما... ولأول مرة يختفي المخرج من خلال عرضين مسرحيين.. بل إنه نُفي وأعلن موته نهائياً.

ظواهر مهرجانية

موت المخرج ومتعة الفوضى!!

قدمت فنلندا مسرحية (أصوات سمكة اليرعان) لفرقة مسرح بيللون... وهو مسرح يعتمد على اللحظة والارتجال من خلال مجموعة من الممثلين يؤدون كل الوظائف المسرحية من وظيفة الممثل إلى كاتب السيناريو إلى المصمم المسرحي إلى المخرج نفسه... استغنوا تماما عن المخرج في نوع من الفوضى المسرحية، يبحثون فيها عن عوالم متخيلة يحققون فيها أحلامهم بشكل صحيح من خلال العلاقة المتناغمة بين الصوت البشري والموسيقى ولذلك لا يوجد نص ولكن الموسيقى والحركة هما المحرك الأساسي للعرض وكل ما يفعله الممثلون على المسرح هو محاولة خلق بيئة صوتية حية يتحدد شكلها النهائي في نهاية العرض فلا يوجد إعداد مسبق أو رؤية مسبقة... وعلى المشاهد أيضا أن ينتج رؤيته الخاصة للعرض مشاركا في تلك المساحة المفتوحة للحلم ولهذا ربما لم يصنع الممثلون مقاعد للمتفرجين وإنما بضعة (مراتب ووسائد) اسفنجية داخل قاعة المسرح ليسترخي المتفرج عليها مواصلا الحلم والفوضى مع أسماك اليرعان.

فرنسا أيضا استغنت عن المخرج... في عرض فرقة أيوليهارب (فترة وجيزة للغاية) والتي يتزعم أصحابها (ثقافة شرق أوسطي) ويؤسسون تجربتهم المسرحية على مسرحة الثقافة العربية!!

بعيدا عن سلطة المخرج تلاقت ثلاث فرق مختلفة أو ثلاثة أفراد (ممثلة، راقصة، موسيقي) في مزج حر لمسرحة بعض النصوص العربية والفارسية في القرنين العاشر والحادي عشر لابن حزم وأبي نواس وعمر الخيام ومحمد الماغوط، كلير بوسيش هي المعدة الدرامية وهي نفسها مطربة الفرقة التي قدمت تلك الأشعار بالفرنسية كما قامت بتقديم أغنية مارسيل خليفة من شعر محمود درويش (جواز سفر) بالعربية. وغناء قصيدة توفيق زياد (أناديكم أشد على أياديكم) في محاولة لمغازلة الجمهور وكل شيء مباح ومسموح به ما دام العرض أعلن موت المخرج ◆

يعتمد الإعلان، كمكنة أيديولوجية، على تقنيات الإقناع والإخضاع. وهو من دون منازع، أخطر وسيلة من وسائل تحريك الشهوات والدفع في اتجاه الاستجابة لمنطق الاستهلاك بكل ألوانه وأشكاله، وبتقديم نفسه، كخدمة لإرضاء رغبات الآخرين بصفة تطوعية، في أزهى حلة وأحلى كلام، يفرض الإعلان نفسه مما يجعله مرغوبا فيه لدى جموع الناس صغارهم وكبارهم. فهل هذه هي حقيقة الأمر وليس هناك وجه آخر للقمر؟ أليس الإعلان نسقا من العلاقات المتداخلة فيما بينها، والمستندة إلى تصور اقتصادي قوامه رأس المال، والسوق، وخلق حاجيات جديدة للإبقاء على دورة عجلات الإنتاج، والترويج الدعائي؟ ألم يتدخل الإعلان في حياتنا الثقافية، والسياسة والاجتماعية لدرجة أمست فيها هذه الميادين متوقفة على مساهماته وإسهاماته من دعم وتمويل، وإنتاج وتوزيع؟

د. عز الدين الوافي - المغرب

الصورة الإعلانية كآلة حربية

الغول اللطيف ينشر الأساطير اليومية

الاعلان يسلك تكتيكا سيكولوجياً خاصاً للتأثير على المتلقي

نحن الآن بصدد الدخول إلى عهد جديد قوامه قصف العقول وبنينة المشاعر على هوى مراكز تجارية ذات نفوذ عالمي عابر للقارات. تراجعت الإمبريالية العسكرية وآلياتها الحربية - الحديدية - ولكن عقلية التغلغل في وجدان الأشخاص، بعد عزلهم، مازالت نشطة وفاعلة، بل إن مداها غدا ينمو ويتسع مستفيدا في ذلك من آخر التطورات في مجال تكنولوجيا الإعلام والاتصال، ومن نتائج الدراسات الاجتماعية والنفسية التي يقودها زبانيتها على زبائنها الواقعيين والمفترضين.

إن هذه المراكز التجارية، وعلى قائمتها الشركات متعددة الجنسية، التي تنتمي لأيديولوجيا السوق الحرة، بكل ما تتضمنه من صراع ووحشية، تجعل من منطق الزيادة في الربح منطلقا أساسيا لا يمكن الحياد عنه، ومن المعروف أن هذه الشركات باتت توجد في كل حدب وصوب، وتسيطر على أكبر رأس مال عالمي. ومعنى هذا، أن العديد من القرارات السياسية والبيئية باتت أيضا حكرا على رجالها وفروعها المنتشرة كالفطر، وإن كان ذلك على حساب تجويع الملايين، أو بيعهم أحلاما مزورة، أو استهلاكية لا تغني من جوع. فكل ما تفعله هذه الغيلان اللطيفة، هو تزيين سلعها لخطف الألباب، والإقبال على عقد صفقات لا متناهية مع مواد قديمة بهيئة جديدة أو العكس.

تجد هذه الدعوات صداها من خلال فلسفة البحث عن الجديد، الذي يظل في الحقيقة، مجرد خدعة لتجديد دواخلنا وإعطائها معنى يبرر منطق النهم والتبذير، وبالتالي نشر أساطير يومية مثل السعادة القصوى، والتواصل بين البشر، والحق في التميز، واللذة، بل قد يتم تدنيس المقدس وتقديس المدنس عندما تدعو الحاجة التجارية والبلاغية إلى ذلك. هذه جملة من بين الغطاءات القيمية التي تشيعها بين الفئات الاجتماعية، وكأنها في وحدة تناغمية حيث لا صراع بينها، ولا فرق بين غني ولا فقير، بل إنها تنصب نفسها مدافعة عن حقوق الإنسان حينا، وعن ثورة الشباب حينا آخر.

إن آليات صياغة خطاب هذه الشركات متعددة ومختلفة باختلاف أعمار وميول الفئات المستهدفة. فكلها تجمع وتجتمع على ركوب آخر التطورات التكنولوجية في عالم الاتصال والأجهزة الرقمية. وقد تجد نفسها، بحكم ترابط المصالح، متحالفة مع لوبي سياسي/ تجاري. كلا الطرفين يتقاطعان سواء من حيث النية - غير المعلنة - في إحكام القبضة على الأفراد، أو من حيث جني أكبر قدر من الأرباح والأتباع. وبما أن قوة المال هي المفتاح السري والسحري، في بناء وتطور هذه الإمبراطوريات الجديدة، فكل شيء يصبح ممكنا ومشروعا، وكل جهة يسهل ارتشاؤها. فالمنتج يزود بالمال والخبرة، والسياسي يصوغ القانون، وعالما النفس والاجتماع يدرسان الظاهرة.

> "نحن الآن بصدد الدخول إلى عهد جديد قوامه قصف العقول وبناء المشاعر على هوى مراكز تجارية ذات نفوذ عالمي وعابرة للقارات"

وبالتالي تلتقي خيوط الشبكة لتكون جاهزة للإيقاع بأكبر عدد من رهائن الحرب المقدسة. هذه الشركات السرطانية مقبلة على أكبر استثمار مالي في عالم الإعلان للتوسيع من مجال فعلها قصد الوجود حيثما توجد عيون تتحرك، وآذان تلتقط الأصوات. ولعل أحسن وأسهل هذه الأمكنة هو بيوت الناس حيث الحميمية والعفوية. فوصلات الإعلان تدخل خلسة إلى عقر هذه البيوت وتشاركنا أفراحنا (ونأخذ لها صورا معنا وهي تتصدر واجهات موائدنا) وأتراحنا، بل إنها تقترح علينا حلولا بسيطة ورخيصة لا تكلف شيئا سوى الثقة المستديمة والطاعة المتجددة.

ليست هذه الوسائط التي تمكن منتجات الآخر من التحكم في معيشتها اليومية سوى الصور. هذه الأخيرة تستخدم كل المكونات الصوتية من بلاغة، وموسيقى، وتراكيب تكرارية، ومكونات صورية من ألوان وأحجام، وخطوط وهندسات لتستقر في نهاية المطاف بين خلايا دماغنا بعد غسله غسلا. ونمسي مثل مخلوقات لا قدرة لها على المقاومة، لأنها تنساق مع تيار الاستهلاك الجارف كسلوك اجتماعي عام. ويعتبر كل من تخلف عن هذا الركب متخلفا ومهمشا وغير مؤهل لمتابعة (الحياة العصرية). ولا تتردد هذه المراكز التجارية في التحالف فيما بينها لتقوية مشاريعها، وإعطائها طابعا أخطبوطيا كتحالف كوكاكولا مثلا مع ديزني، أو شركات العلكة واللعب مع بوكيمون الذي أصبح حديث كل لسان، وحيثما وليت وجهك تلقاه. وبالإضافة لكونه يحتل مكانك الخاص، فإنه يمسي جزءا لا يتجزأ من الطقوس الاجتماعية اليومية.

لذا وجب علينا إعادة النظر في مجموعة من المفاهيم مثل الحقيقة والمجال العمومي، ثم الكذب والثقافة الرقمية. فالحقيقة باتت تصنع في مختبرات الصور واستوديوهات القنوات العالمية. ومع العوالم الافتراضية لم يعد للمرجع المادي الملموس أي مصداقية، خصوصا بعدما أصبح العالم يقحم لنا من خلال الصورة. والصورة لا تكذب لأن «ما رأته العين صدقه الفؤاد» أو «بعيد عن العين بعيد عن القلب». وبعدما كان الفضاء العمومي مجالا للثقافة الشعبية وتداول الكلام والنقاش، والشعر، ها هو يصبح اليوم واجهة استعراضية للهوس التجاري.

واضح أن الأدوات الإعلانية تخوض، وبكل معاني الكلمة، حروبا لا مرئية ضد الساعة، إذ لا يمكنك الفرار من سم فيروساتها سواء في الشارع، أو في العمل، أو في المنزل وحتى في بيوت الآخرين، وإن حالفك الحظ ونجوت منها، فزوجتك وأولادك سيسقطون لا محالة في حبال هذه الأوبئة. ونتيجة ذلك، تشاركك هذه الوسائط من خلال المعلومات (إنترنت ألعاب، وأجهزة إلكترونية) في تشكيل وعي الأطفال والعائلة وفق نمط تربوي هجين وفج. لقد أصبحت لعبة الإعلان القاتلة تتمكن من أذواقنا، وكيفية صياغة أسئلتنا تجاه الحياة، والحب،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

والزواج، والجنس وهي غاية في التعقيد والحساسية، قد لا تستساغ مثل هذه التهديدات والهجمات على كل الأجناس مهما اختلفت ألوانهم، وأفكارهم، ولغاتهم. فلغة الإعلان معولمة، وتخاطب فينا ما يتعلق بالمرتكزات الأساسية للجنس البشري كالخوف من الشيخوخة، والرغبة في الثروة، وحب التميز والظهور. إلا أن أشكال المقاومة الحالية والمزدادة هنا وهناك، مافتئت تدق ناقوس الخطر ضد هذه الأشكال الجديدة من الغزو التي لم نألفها من قبل، والتي تجتاح قسرا اختياراتنا وتفردنا باسم الحرية، فارضة علينا نمط العيش الذي ترتضيه لنا ولأطفالنا.

المشكلة أنه حتى لو افترضنا الهروب بجلودنا من بعبع التلفزة وأخواتها، وربحنا الرهان ضدها، وهذا أمر مستبعد حاليا في المجتمعات العربية لاعتبارات لا مجال للخوض فيها الآن، فإننا نجد أنفسنا أمام نسق من الرموز الموزعة والمحمولة على أجساد وألسنة من انبطحوا، وأصبحوا بدورهم لافتات ومسندات لمنتجات اللوحات الإعلانية، وخصوصا حين تكون درجة الوعي بالخصم، وهنا الإعلان وألاعيبه، ضعيفة أو منعدمة. والقارة الإفريقية هي المستهدفة في هذا القرن بعد القارة الآسيوية. الغريب في الأمر، أن أعتى قلاع الاشتراكية في بلاد الاتحاد السوفييتي السابق وفي فيتنام، خرت أمام جبروت شركات المال، والسلع الإمبريالية. ولعل ذلك راجع إلى تدهور أنظمتها الاقتصادية، ولأسباب فرضت عليها فتح أسواقها الوطنية أمام زحف وشراسة هذه الشياطين المتلونة والمتغنية بالموضة، أو بالتقدم العلمي، أو بالرغبة في قهر الزمن والشيخوخة (نموذج مواد التجميل). ونظرا لفتح الأوطان سماواتها للقنوات الإعلامية، تجد الفئات المحرومة نفسها أمام عروض لا تعد ولا تحصى من الأجهزة، والألبسة، والمأكولات، والمشروبات. وفي نهاية الصورة المدوخة أو تلك يكتوي الإنسان العادي والبسيط بنارين، نار حاجيات ضرورية لا مفر من قضائها، ونار حاجيات مصطنعة يمكن بطبيعة الحال الاستغناء عنها. ولذلك لم يجئ حديثنا عن الإعلان كآلة حربية من باب التهويل والمبالغة المجانية، ولكن لأن دراسة السوق والاطلاع على ميول الناس يستلزمان إستراتيجية معينة، وتحديدا للهدف، وتكتيكا سيكولوجيا.

أمام هذه الحالة، ولسببين، تحاول العديد من التجمعات الحفاظ على قدر لا بأس به من مقوماتها الثقافية والاجتماعية. أولا وخصوصا، بعد هذه الكثرة الهائلة من عمليات إفراغ الكائنات البشرية من الأسئلة الحقيقية مثل التلوث، والأمراض الفتاكة، والحرب

الاعلان يخلق الحاجة لكماليات يمكن الاستغناء عنها

النووية، والفقر، والاستغلال البشع للأطفال، وإلهائها بوله النجوم، والماركات الخارقة، وما إلى ذلك من مخلوقات الدهاء الرأسمالي. ثانيا، وبعدها صار التقدم العلمي يساهم بدوره في تعزيز مواقع هذه النزعات الجديدة التي تبيع الرفاه في علب شفافة، عمق اغتراب الكائن البشري من إحساسه بالدونية أمام أشياء تعذبه إن هو لم يمتلكها. وبمعنى آخر، لن يكون باستطاعتي أن أكون معولما إذا لم أثبت انتمائي وخضوعي لقانون - حظيرة حيوانات الإعلان - التي تقبل

"الأدوات الإعلانية، أصبحت تخوض حروبا لا مرئية ضد الساعة إذ لا يمكنك الفرار من شم فيروساتها في الشارع أو العمل والمنزل وحتى في بيوت الآخرين"

من دون قيد أو شرط، أن تمارس عليها تجارب التسوق، وتساهم من مدخولها البائس في إغناء جيوب أباطرة المال والأعمال، لتعود هذه الأموال، ويا للمفارقة، للتدخل في تحالف سياسي ومصلحي من أجل التحكم في رقاب الدول المستضعفة، وقهر شعوبها، واستغلال مواردها البشرية والطبيعية.

وعلى الرغم من المجهودات التي يبذلها المشرع للدفاع عن المستهلكين، لنزع الصفة الانتهازية والتضليلية عن الإعلان، ففي غالبية الأحيان

الاعلام المرئي هو القناة الاسرع للإعلان في التأثير

تظل هذه الإجراءات والفصول حبرا على ورق، وبعيدة عن التطبيق ليجد المرء نفسه وحيدا ومنزوع السلاح واللباس وكل ما لديه، هو ووعود براقة بغد أفضل، وغسيل أنظف، وجسد أجمل، وروح أخف. يحصل هذا، لأن البضائع أصبحت تتمتع بحرية التنقل قبل البشر، وديمقراطية العرض والطلب تفرضان علينا فتح الأسوار، وإلا اعتبر ذلك من قبيل محاربة الحوار والتسامح. فجوع هذه الشركات لا يمكن إشباعه حتى يأتي على الأخضر واليابس. ولذلك انتبهت هذه الأخيرة لقطاعات أكثر حيوية ومصيرية مثل ماء الشرب، والصحة، والنقل، والكهرباء واحتلت مكان الدول الوطنية لتلوي أعناق المواطنين وتبيعهم خيراتهم بالثمن الذي يحلو لها، وباسم جلب الاستثمار، وسياسات الانفتاح، بدأت القدرة الشرائية للمواطنين تتقوض بعدما صار المنطق التجاري هو سيد الموقف.

قد يكون الوعي بمخاطر الإدمان على التلفزة، بفتح مجالنا الخصوصي والعمومي لسهام الإعلان وجنانه الموعودة، مرحلة ضرورية لإدراك بعض مظاهر الظاهرة الإعلامية في علاقتها بالصورة كخطاب بصري ونفسي. إلا أن هذا الوعي، يظل في أمس الحاجة إلى إرادة جماعية، وتأطير على أكثر من صعيد، لإعطائه الأهمية التي يستحقها، ففي غياب الجمعيات الفاعلة، والقوانين المنظمة، وقنوات التواصل والتعبئة يبقى التلفاز إلها معبودا يرضى على من يشاء من أتباعه الذين يسخرونه لتمرير أحكامهم وأهوائهم. طبعا إن حدة صناعة الصورة لم تصل إلى مداها في القارة الإفريقية، لكن آثارها بيّنة في أميركا واليابان مثلا. ولذلك قوّت أشكال المقاومة من شوكتها، وما مقاطعة منتجات دانون في فرنسا إلا خير دليل على هذا العبث والاستهتار سواء بالزبائن، أو بالعمال الذين يُسرحون مع هضم كل حقوقهم المهنية والعائلية.

لذا، فإن إدراج دراسة الفنون البصرية، وبالخصوص الصورة الإعلامية أنواعها في مجالاتنا التعليمية قد يمنح لأطفالنا فرصا حقيقية للنقاش حول علاقة الصور بحياتنا اليومية، ومبررات وجودها، وكذا أوجهها السلبية في تشكيل متخيل الذوات ورغباتها، وبالتالي، تهيئتهم لتكوين حس سياسي نقدي يجعلهم قادرين على رفض كل أشكال الاستعباد الجديدة، مع إفراغ الإنسان من مقوماته الآدمية وحشوه بمجموعة من الماركات المعلبة والمبسترة وكأنه قطعة من قطع منتجات الجملة، ثم إغراقه في طقوس الكرنفال الاستهلاكي الذي يأخذ شيئا فشيئا طابع ديانة أصولية تبيع اليوتوبيا حيث تنمحي الفوارق البشرية وتتحقق السعادة الأبدية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«مترددة، خجولة، مرتبكة، تابعة للرجل، تهتم بالعلاقات العاطفية، تستخدم أنوثتها أكثر من عقلها»... هذه هي صورة المرأة في معظم المسلسلات التلفزيونية، كما تؤكدها الأبحاث العلمية التي درست كيفية تقديم المرأة في الأعمال الدرامية.

وهنا يأتي السؤال أيهما المؤثر في الآخر، المجتمع أم الدراما؟ وأيهما يفرز الأنماط التي تقلقنا كمشاهدين، وكبشر، الواقع أم المسلسلات؟

أربعة كتاب دراما تلفزيونية ونشطاء في قضايا المرأة وإعلاميون وأكاديميون اجتمعوا معا لمناقشة صورة المرأة في الدراما التلفزيونية.

ماجدة موريس - مصر

هدى سلطان وصلاح السعدني في أرابيسك

الدراما في قفص الاتهام

من المسؤول عن صورة المرأة على الشاشة؟

صورة المرأة في دراما التلفزيون كانت محور ندوة دعت إليها الدكتورة ليلى عبدالمجيد عميدة كلية الإعلام بجامعة ٦ أكتوبر، ومسؤولة الفنون بالمجلس القومي للمرأة، وكلاهما، أي الجامعة والمجلس، جديد، لكن الدكتورة ليلى ليست حديثة العهد بقضايا الثقافة والإعلام فهي أستاذة جامعية نشطة منذ عينت عقب تخرجها في قسم صحافة القاهرة، ثم واصلت في وقت واحد نشاطها الأكاديمي مع نشاطها الثقافي العام حتى أصبحت أبرز الوجوه في مجال الثقافة والدراسات الإعلامية، وفي الندوة التي ضمت العديد من الشخصيات المهمة منهم أربعة من كتّاب الدراما هم وفية خيري، وفيصل ندا، ومصطفى محرم وأسامة أنور عكاشة إلى جانب إعلاميين وأكاديميين ونشطاء في قضايا المرأة كان الموضوع كما ذكرنا (صورة المرأة في دراما التلفزيون) لكن المناقشات والمداخلات تحركت في دوائر متداخلة ومختلفة وإن كانت شديدة الارتباط ببعضها البعض، ومن هنا بدت القضية كأنها قضيتان بفعل الاتهام الموجه أساسا إلى كتّاب الدراما التلفزيونية بالتأخر في دعم قضية المرأة كإنسان ظلم كثيرا وجاء وقت إنصافه، وأن ما يقدمونه يصب في صالح تكريس الأوضاع القديمة للمجتمعات العربية، بينما رأى الكتّاب، ومعهم آخرون، أن الدراما تعبر عن الواقع وتعكسه، وأنهم غير مسؤولين عن تغيير صورة المرأة، بل هي مسؤولية المجتمع، ثم إن الكاتب - في رأي هذا الفريق - لن «يخترع» نساء لهن ملامح معينة ترضي دعاة التغيير في الدراما، ولكنه سوف يتجاوب مع التغيير الاجتماعي فور حدوثه، ولقد تطورت المناقشة لتمس نقاطا مهمة وأساسية مثل قضية الفن نفسه في علاقته بالفنان المبدع، وهل من المفترض أن يلتزم بالتعبير عن نماذج الحياة بأمانة مطلقة، أم ينتقي من الواقع ما يراه متسقا مع رؤيته؟ ثم، ما المنهج الذي يلائم العصر أكثر من غيره هل هو منهج تقديم النص الدرامي بما يتضمنه من شخصيات، بكل حلوها ومرها، كما توجد هذه الشخصيات في واقع الحياة؟ أم منهج انتقاء النماذج والتجارب التي تدعم الرؤية التنويرية للمجتمع ككل، واختيار القضايا التي تنتمي أكثر للمستقبل؟

ولأن القضية وما تفرع منها من أطروحات ذات طبيعة خلافية فقد أخذ الحماس بكل الأطراف لتقديم مداخلاتهم إلا أنهم انتظروا الكلمة التي يطرحها العلم من خلال ورقتين بحثيتين لاثنين من خبراء الإعلام الأكاديمي، الدكتور عاطف عدلي العبد أستاذ الإذاعة والدكتورة نائلة عمارة أستاذ الإعلام المساعد، وفي ورقة د. عاطف المعنونة بـ «صورة المرأة في المسلسلات العربية» نتائج مستخلصة من أرقام عدة مهمة واستفتاءات لجهات متعددة إعلامية وجامعية تؤكد أن «وسائل الإعلام العربية دأبت على تقديم صورة نمطية متحيزة ضد المرأة مما يحول دون تغيير النظرة التقليدية إليها» وقد زاد هذا الانحياز بازدياد عدد القنوات الفضائية العربية والأجنبية التي يراها المشاهد العربي، والتي تركز فيما تقدمه له على المضمون الدرامي الأجنبي من خلال كم هائل من الأفلام والمسلسلات الأمريكية غالبا، ثم المسلسلات المدبلجة القادمة من دول أمريكا اللاتينية. وفي أحدث إحصاءات المشاهدة للتلفزيون وصلت النسبة إلى ٩١.٤٪ من المشاهدين بصفة عامة، ترتفع يوم الجمعة لتصل إلى ٩٧.١٪ وأيضا فإن المشاهدة ترتفع خلال أيام الإجازات عن المعدل العادي لتصل إلى ٩٥.٤٪ وذلك عن العام الماضي (عام ٢٠٠٠) في مصر.

ويحظى المسلسل العربي اليومي على القناة الأولى المصرية بأعلى معدلات لكثافة المشاهدة (٨٣٪)، وليست القناة الأولى فقط، وإنما تمتد كثافة المشاهدة - في ذلك الاستفتاء الأخير - إلى أي قناة محلية مصرية تقدم مسلسلا عربيا، فإذا كان متوسط المشاهدة اليومية للفرد خمس ساعات وتسعا وأربعين دقيقة، وإذا تتبع مسلسلين أو ثلاثة يوميا، كان معنى هذا أنه يقضي نصف وقته في مشاهدة الدراما. وكثيرون يقضون جل أوقاتهم في تتبع المسلسلات والأفلام السينمائية فقط، وهذا استنتاج له أهميته إذا عرفنا أن الأفلام العربية تأتي في المرتبة الثانية من اهتمام المشاهدين بعد المسلسلات، ويتأكد هذا الأمر من خلال الاستفتاء، فعندما سئل المشاهدون للقنوات الفضائية العربية عن أهم المواد التي يتابعونها فاتضح أنها الدراما العربية ثم الأجنبية بنسبة ٩٢.٨٪ وإن حدث تعديل بسيط هنا بينهم وبين مشاهدي القنوات الحكومية في مصر، فمشاهدو الفضائيات يفضلون أولا الأفلام العربية قبل المسلسلات العربية التي تأتي في المركز الثاني، وفي المركز الثالث تأتي الأفلام الأجنبية، بل إن الدراما بكل نوعياتها (سينما - مسرح - فيديو) تمثل المراكز السبعة الأولى في الاستفتاء. وجاءت الموضوعات الاجتماعية هي المفضلة أولا وبنسبة ٧٩٪ وهو ما يضعنا أمام القضية مباشرة، فالدراما الاجتماعية هي دراما الحياة، دراما علاقة المرأة والرجل والأبناء والأسرة بكل تفاعلاتها ودلالاتها، وهنا تبدو دلالة هذه الأرقام السابقة أكثر وضوحا وهو ما أكدته الباحثة الثانية د. نائلة عمارة في ورقة تحليلية لصورة المرأة في الدراما مبتدئة بذكر حقيقة مهمة هي أن التلفزيون هو المصدر الأساسي لمعلومات النساء خاصة ذوات المستوى التعليمي المحدود، والأميات، والريفيات ونسبتهن عالية.

> تغيير صورة المرأة في الدراما ليست مسؤولية كتّابها، لكنها مسؤولية المجتمع، فالكاتب لن يخترع نساء لهن ملامح خاصة ترضي دعاة التغيير، لكنه يتجاوب مع التغيير الاجتماعي فور حدوثه

ومن المؤكد أيضا أن التلفزيون ضمن المصادر الأساسية لمعلومات الرجال في العالم العربي وليس النساء فقط، ومن هنا فإن العبء الأكبر في تشكيل الصورة التي تقدم عليها المرأة يقع عليه. وقد توصلت بعض الدراسات والأبحاث إلى ما يمكن اعتباره الصورة الدرامية التلفزيونية للمرأة، فهي «صورة تدعم الدور التقليدي لها كربة منزل، ومؤدية للأعمال المنزلية الشاقة، ومربية للأطفال، وهي صورة تهون من دور المرأة في الأعمال الأخرى خارج المنزل، بل تعتبر هذه الأعمال سببا في إحاطة المرأة بالمشاكل والسلبيات» وهو ما يعني التقليل من شأن المرأة وجهدها الاجتماعي خارج المنزل وداخله.

صورة أخرى تركز عليها الدراما للمرأة وهي صورة المهتمة - بل الشديدة الاهتمام - بجسدها وبأمور الحب والزواج والعلاقات العاطفية، صورة من تستخدم أنوثتها عوضا عن عقلها، وأيضا صورة المارقة عن التقاليد والعادات التي يحددها المجتمع، والصورة الثالثة - كما تؤكد الباحثة - هي صورة المرأة التافهة في الدراما، وكيف دأبت المسلسلات والتمثيليات على تقديم نماذج لنساء غير جادات، غير قادرات على أعمال العقل والتخطيط للحياة واتخاذ القرارات الصائبة، ثم صورة المترددة، الخجولة، الواهمة، المرتبكة، المرعوبة إلخ... أما الصورة الرابعة والأخيرة فهي صورة المرأة في علاقتها بالرجل، والتي هي أقرب إلى صورة التابع الخاضع لسيدة أو المرؤوسة لرئيسها، أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الساذجة تجاه صاحب الفهم والخبرة إلخ... وتلاحظ د. نائلة في نهاية ورقتها أن هذه الانتقادات لصورة المرأة في الدراما غير مقصورة على الدراما المصرية فقط، ولا العربية، وإنما هي ظاهرة خضعت للبحث والتدقيق (في معظم دول العالم شرقه وغربه)، وأنه إذا كانت هناك بعض النماذج الإيجابية في الدراما، إلا أن الخطورة تكمن في مساندة الدراما في أغلبها للنظرة التقليدية المتدنية للمرأة، وهي نظرة بدأت قبل ظهور الدراما التلفزيونية بوقت طويل، ثم تبنتها دراما التلفزيون، وأن هذه المساندة منها تتفاعل مع الاتجاهات التقليدية الراسخة في الثقافة الشعبية العربية المعاصرة والتي تستحوذ على جبهة عريضة من المؤيدين.

الكاتب أسامة أنور عكاشة كان أول المعترضين كثيرا على ما أوردته السطور السابقة ففي رأيه أن كتّاب الدراما ليسوا مسؤولين عن الظلم التاريخي للمرأة! وأنه لابد من التفرقة بين أمرين: الأول حل إشكالية الفن والإعلام، والثاني هو التفرقة بين الفن الجيد والفن الرديء، فالفن هو الحرية، والفن الجيد هو المعبر الجيد عن مشاكل المجتمع وقضاياه، والدعوة لصورة إيجابية للمرأة في الدراما تتعارض مع حرية الفن لكنها تتفق مع كون «الفن» الذي يخرج من الإعلام عليه تبني اتجاهات تتفق مع سياسة الدولة. والتعبير عن الواقع لا يفرق بين الصورة الإيجابية والسلبية فحتى الصورة السلبية لها قيمتها في إطار التعبير عن المجتمع بإبداع كما فعل نجيب محفوظ في (الثلاثية) وهو يطرح نموذج (الست) أمينة زوجة (سي السيد). أخيرا، يؤكد الكاتب أن الرسالة الإعلامية ممكن تقديمها في إطار الدراما التعليمية، لكن الفن له قانونه الخاص.

الكاتبة وفية خيري عارضت ما قاله أسامة أنور عكاشة، مؤكدة أن الفن اختيار في جوهره، وأن إقدام الكاتب أو الكاتبة على اختيار النماذج التي يتضمنها عمله الفني هو اختياره جزءا من الواقع وليس الواقع كله، ومن هنا فأمام الكاتب حرية اختيار واسعة، وعليه أيضا التزام مهم بكل ما يطرحه الواقع من قضايا كبرى، والنظرة للمرأة الآن في المجتمع ومحاولة تهميشها أصبحت من القضايا الكبرى، وطالبت الكاتبة الدرامية زميلها أن ينظر بشكل آخر «أطلب منك ككاتب قدير ومتمكن أن تعطي قضايا المرأة اهتماما منك»، وأضافت أنها في بداية العمل التلفزيوني - في الستينيات - كانت هناك حرية كاملة في التعاطي مع كل قضايا المرأة، لكن الأمور تغيرت الآن بعد أربعين عاما حيث طفت على سطح الدراما عدة نماذج لشخصيات نسائية قوية الشخصية، أثارت الإعجاب وكرت معه مقارنة غير عادلة بين ارتباط العطاء والقوة بالنساء الجاهلات (اللواتي ربين عظماء الرجال في الماضي) وبين المتاعب التي يسببها عمل المرأة وتعليمها!، وهو ما أوصل الأمور إلى ازدياد (الدراما) في امتهان المرأة بزيادة النماذج الدرامية التي تعبر عن ضرورة الزواج الثاني للرجل!، وعلى الرغم من أن وفية خيري أكدت دور التسويق في تكريس النماذج المستضعفة من النساء فإنها حذرت من الانفصال بين المبدعين وبين نماذج الواقع، لأن من يكتب غالبية الدراما هم من الرجال غير المؤمنين بحقوق المرأة!، أو لأنهم غير منتبهين، وأن قضية المرأة تتعرض لخطر التراجع والتقهقر على كل المستويات من الواقع للدراما، ويزيد الأمور سوءا كون الدراما أصبحت سلعة وأسواقا ومنتجين يريدون لها صورة معينة - أي المرأة - قد تلائمهم لكنها لا تعبر عن حياة الأغلبية من المشاهدين الذين تتوجه إليهم الدراما.

الكاتب الدرامي فيصل ندا لم يدافع عن الاتهامات، وإنما سجل علاقة كتاب الدراما بالشاشة الصغيرة باعتباره من أوائل الذين كتبوا دراما للتلفزيون المصري في بدايته، فهو لا ينكر قائلا: «إننا تربينا على الدراما المستوردة من الخارج في بداية التلفزيون وبالتالي فإن الممصر لا يستطيع أن يقدم النماذج النسائية الأجنبية بكل عمقها بعد إنطاقها بالعربية، لأنها غير موجودة في مجتمعنا، وكل ما يستطيعه لها هو تسطيحها، ومن هنا فإنني - أي فيصل ندا - اعتقد أننا كلنا نشوه صورة المرأة، ونحن

”ليس المطلوب من الدراما أن تقدم المرأة كتحفة أو كنموذج قليل الشأن، لكن المطلوب تقديم الصورة الواعية المتوازنة، التي تمثل النموذج الشائع تتفق مع الواقع ويستهدفها المجتمع“

مقصرون في حقها، لأننا عندما نكتب عن النساء العاديات فإن هذا لا يعجب المنتج، أو حتى الفنان نفسه، لأن ما يجذبهما هو الشخصية الشاذة! أو المنحرفة، ومن هنا ظلت السينما طويلا تعيش على هذه الشخصيات، وربما التلفزيون، لكن الوضع أختلف الآن، وفعلا نحن مقصرون في التعامل مع كل الأوضاع الجديدة التي تعيشها المرأة الآن...».

الدكتورة عفاف طبالة رئيسة قناة النيل الدراما اقترحت تقديم دراسة مقارنة عن عمل درامي واحد، خاصة الأعمال المهمة، وكيفية تقديم المرأة من خلاله لأن هذا! يطرح الصورة بشكل أشمل وأوفى. وقالت إن أشكالية الدراما تتمثل في جاذبيتها الشديدة التي توفر لها كثافة مشاهدة عالية فتجعلنا نركز عليها دائما، ولكن ماذا عن شكل وصوت المرأة في البرامج الأخرى؟ إنها أيضا تحتاج إلى تغيير، وربما يكون هذا مطلبا ملحا لأن صورتها في البرامج مرتبطة بالواقع مباشرة وليست مستلهمة من خيال المؤلف، وإن ما يزيد من صعوبة المطالبة بتغيير صورة المرأة في الدراما هو سيادة منطق الربح وعلاقات التسويق وهو منطق سيؤدي بالضرورة إلى استغلال صورة المرأة في الأعمال الدرامية وفقا لأهداف السياسات الإعلامية الحكومية، ولذلك علينا أن نطالب بأن يتحول التلفزيون لدينا إلى تلفزيون للدولة كلها وليس تلفزيونا للحكومة حتى يعبر عن كل القطاعات والشرائح الاجتماعية.

الكاتب مصطفى محرم بادر الهجوم بالهجوم، فقد أعلن أنه لن يستجيب ككاتب لأي دعوة لتغيير أو تحسين صورة المرأة، فعليها أن تحرر نفسها بنفسها وألا تنتظر التحرير من الرجال، وأن الكاتب عليه الالتزام برؤيته التي يودعها المسلسل أو الفيلم من دون تغيير من أجل هذا السبب أو ذاك، ذلك أن التلفزيون في رأيه هو مجرد جهاز إرسال بالنسبة إليه وإلى غيره من الكتّاب «لا ينبغي أن يكون سببا لتجريد الفن من قيمته الثقافية»، ولأن علاقة الكاتب بما يكتب وعلاقة ما يكتبه بالواقع هي علاقة مراوغة وملتبسة لدى الكثيرين فقد توقف الكثيرون عندها مثل د. محمد صادق رجب الذي رأى أن الفن لا يعكس فقط ما يحدث في المجتمع، ولكنه يقود المجتمع إلى خطاه الجديدة، وقد أحدثت مسرحية مدرسة المشاغبين على سبيل المثال - في رأيه - تغييرا حادا في المجتمع بحيث من الممكن أن «تؤرخ» للتعليم في المدارس قبل مدرسة المشاغبين وبعدها، وهو ما يضيف أعباء إضافية إلى المجتمع من خلال بعض الأعمال الفنية الدرامية، لكنها وجهة نظر مردود عليها من أسامة عكاشة أن دور الكاتب هو إعادة صياغة الواقع من خلال ذاته، ولو كانت وجهة نظره غير موضوعية، أو مستمدة من واقع غير واقعنا فسوف يقع في فجوة عدم التصديق من جمهور المشاهدين، أما الظلم الاجتماعي فهو يقع على الجميع، الرجال والنساء وهو يحتاج - في رأي أسامة - ! إلى ثورة ثقافية تغير من مفاهيم المجتمع كله، لكن هذا الدفاع لا يخلي ساحة المؤلف الكبير هو وغيره من الاتهامات حيث طالب الصحافي محمد حرب الكتّاب بإلقاء الضوء على الجذور الرئيسة للتفرقة بين الأولاد والبنات في المجتمع العربي حتى تصبح القضية أكثر وضوحا، أما الصحافية تهاني الصوابي فقد استنكرت تقاعس كتّاب الدراما عن تحليل ظواهر الواقع في أعمالهم الفنية واكتفائهم بتقديم الصورة السلبية فقط، خاصة بالنسبة للمرأة مثل صورتها في مكان العمل وهي تفكر في أمور المنزل، وتكاد تمارس بعضها كما يحدث وبعض الموظفات في بعض المصالح الحكومية (مثل تجهيز الخضار) وتساءلت هل ناقش كتّاب الدراما لماذا تفعل المرأة هذا؟ وحجم الأعباء الملقاة عليها والتي يشاهدها المجتمع ويتصرف حيالها بأنانية شديدة ولا مبالاة أشد، أما السيدة زينب طنطاوي أمينة المرأة بمحافظة الجيزة فقد اعتبرت أن نموذج (الست) أمينة والنماذج النسائية التي عبرت عن الجيل التالي لها، والتي امتهنت مهنة التدريس في مدارس المعلمات وأنجبت أجيالا صالحة، اعتبرتها نماذج لم تأخذ حقها من التقدير الدرامي بعد.

الدكتور صفوت العالم أستاذ الإعلام رأى أنه ليس المطلوب من الدراما أن تقدم المرأة كنخبة، أو تقدمها كتحفة، أو كنموذج قليل الشأن ولكن المطلوب تقديم الصورة الواعية المتوازنة، وتقديم صورة مجموع المرأة، أو النموذج الشائع المنوال، صورة تتفق مع الواقع ويستهدفها المجتمع ككل.

لم يكن ممكنا الوصول إلى اتفاق كبير في قضية بهذا الحجم ولكن يكفي الندوة شرف الجدية والإحساس بخطورة القضية... وخطورة الوسيلة ◆

فاتن حمامة في «ضمير أبلة حكمت»

http://www.laizure.org
دليل ضخم للكثير من قنوات التلفزيون حول العالم.

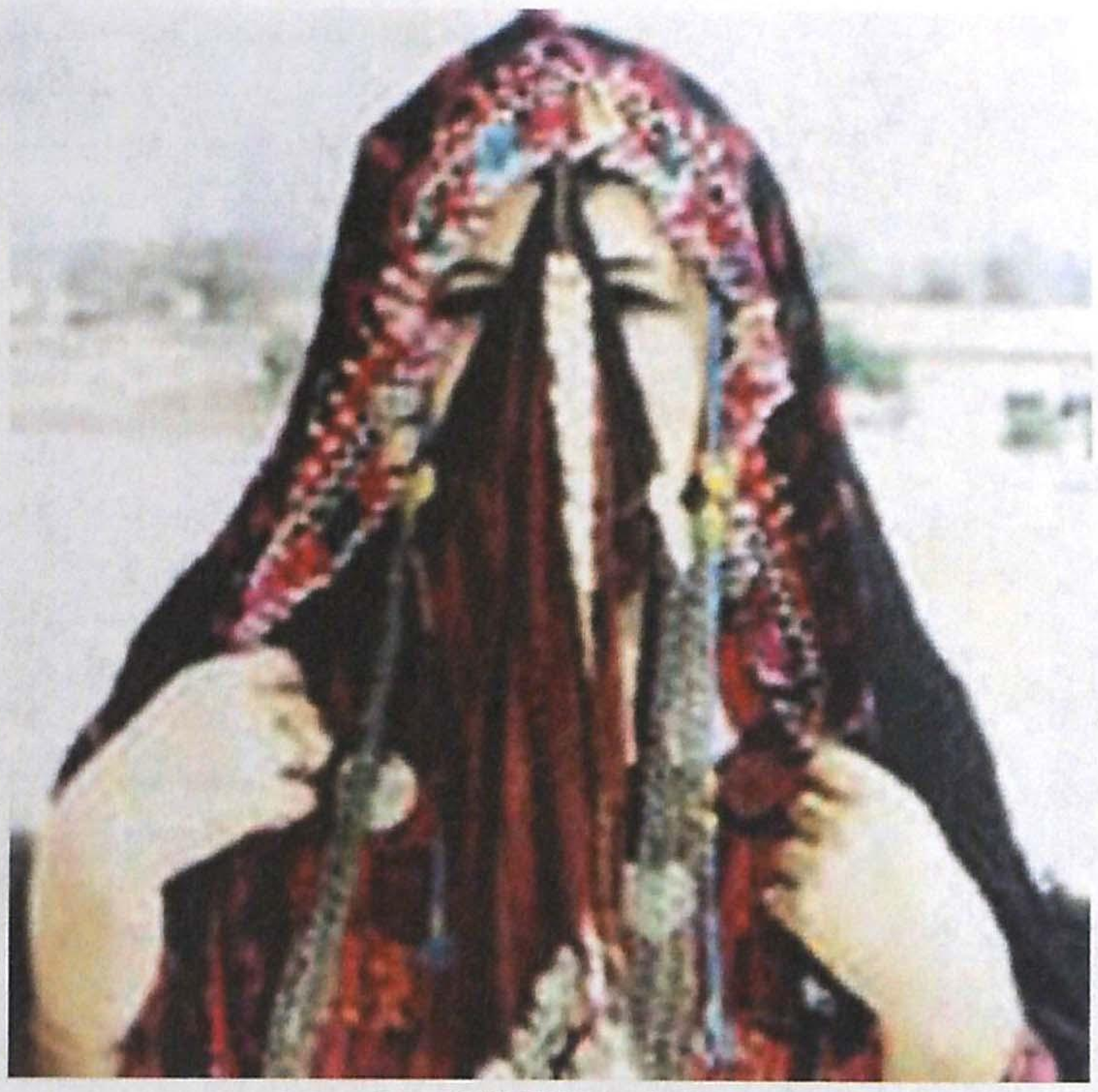
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث في التراث له عبقه الأثير لكل باحث يسعى إلى رصد الحياة البدوية وتدوينها للوصول إلى الأصالة لتراثنا العربي، ولا شك في أن بادية سيناء غنية بتراثها الأصيل، والذي لم يسجل بعد نتيجة لظروف العزلة التي مرت بها على امتداد عصور التاريخ المتعاقبة، علاوة على الحروب التي شهدتها المنطقة، ومع كل ذلك فقد احتفظت سيناء بسمات خاصه بها، ومميزة أيضا، ولم ينخرط سكانها - وإلى الآن - في سمت المعاصرة وتطوراتها التكنولوجية، فاحتفظت سيناء بذلك العبق الذي يمتد ينبوعه إلى الأجداد الأوائل.

حاتم عبدالهادي السيد - مصر
الصور من مجموعة محمد الحارون

ترسمها طبيعة الطقس والعادات والتقاليد

الأزياء والحلي في سيناء


«البرقع» زينة الفتاة البدوية

يتعين علينا في البداية أن نتخذ من المنهج الفولكلوري، والمنهج الأنثروبولوجي الأساس الذي نبني عليه دراستنا للموروث الثقافي لأزياء المنطقة، وذلك لأن المنهج الفولكلوري يمثل النظرة التاريخية، والجغرافية والسوسيولوجية، والسيكولوجية، ويُعنى بالبحث في تتبع النمط الرئيسي لأزياء المنطقة، كما أن المنهج الأنثروبولوجي وأدواته يعيننا على جمع ورصد المادة المستقاة من الخطوات الإجرائية للبحوث الميدانية والمتمثلة في استخدام الأدلة وتدوين الملاحظات والتسجيلات الصوتية والصور الفوتوغرافية وأساليب الملاحظة المباشرة والمعايشة في التعامل مع الرواة.

لذا فإنه كان علينا تصنيف الأزياء الشعبية في شبه جزيرة سيناء إلى عدة أنواع منها:

١. أزياء الحياة اليومية للرجال.
٢. أزياء الحياة اليومية للنساء.
٣. أزياء الحياة اليومية للصغار.
٤. أزياء المناسبات العامة والاحتفاليات.

ولما كنا نعلم أن الأزياء الشعبية هي فرع من الفنون التشكيلية الشعبية فإنه لابد من الأخذ في الاعتبار بعنصر التواصل الثقافي فيها، خاصة عند دراستها، وذلك من أجل توصيف وتوثيق الأثر الثقافي للزي للوقوف على الموروث الثقافي بوجه عام.

الزي البدوي النسائي

الأزياء الشعبية

١. أزياء الحياة اليومية للرجال

بدو سيناء يسكنون الصحارى والقفار، لذا فإن طبيعة الصحراء القاسية بحرها وقيظها تستدعي منهم أن يلبسوا الثياب الفضفاضة (الواسعة) كالجلباب ذي اللون الأبيض، وهو غالبا من (البفتا) البيضاء أو الصفراء، كما كانوا قديما يلبسون قمصانا قصيرة وفوقها قمصان طويلة من البفتا ويلبسون فوقها «الكبر» وهو يشبه «القفطان» كما يلبسون فوق ذلك العباءات التي يسمونها «دفية» وغالبا لا يستعملون السراويل عدا «الطورة» الذين يسكنون جنوب سيناء.

وإذا جاء الشتاء يلتحف البدو بـ «الجواعد» التي تحاك من جلد الضأن، وتلبس مقلوبة حتى يدفئ الصوف الظهر، ويثبت طرف منه فوق الكتف الأيمن، بينما الآخر يمرر من تحت الإبط الأيسر ويُعقد الطرفان فوق الصدر، أما لبس الرأس فالكوفية والعقال، أو العرقية.

وتختلف بالطبع ملابس العمل عن ملابس الأفراح، والحروب أو الزواج وغير ذلك من المناسبات الاجتماعية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢. أزياء الحياة اليومية للنساء

من المعلوم مسبقاً أن المرأة عموما تهتم بالثياب والزينة والحلي ولها في ذلك ضروب واتجاهات، ونساء بادية سيناء يلبسن الثوب السيناوي الشهير، وهو في الغالب أسود «أبو أردان» وسمي بذلك لطول ردنيه ويُشرى مصبوغا باللون الأزرق فيُصبغ ويغمق لونه عن طريق صبغة مصنوعة من جذور النباتات، وهن يتفنن في تنميقه بالوحدات الزخرفية المدهشة ويستخدمن في ذلك خيوطاً مزركشة تضم جميع الألوان الفاقعة الجمال، وتهتم النساء بتزيين الصدر من الثوب لإبراز علامات الأنوثة للفتيات اللاتي لم تتزوجن بعد، كما يتمنطقن بحزام أحمر يسمى السفيفة وتتدلى منه أحيانا شراريب في الجانب الأيمن وتصل إلى الركبة غالبا، وتضع المرأة فوق رأسها قطعة من قماش الثوب وغالبا ما تكون سوداء، كما تضع «البرقع» على الوجه وهو يغطي الوجه فلا يظهر من المرأة غير عينيها. كما تلبس النساء «الداير والقنعة» وهو وشاح أسود مكون من قطعتين، «الداير» للمنطقة السفلى من الجسد «والقنعة» فوق الرأس ويغطي الظهر، وقد يتلثمن به لإخفاء الوجه عند رؤية الرجال ومما قيل في ذلك قول شاعرهم:

يا معلاني هاوشيني
من شان طلبين غديته
وماك يا نهار القربة
للأجواد مسقيته
وإن جاني الخير زعلان
بالخراف مسليته
وإن جاني الخير بردان
بطرف القنعة مغطيته
وإن طلب مني الحبة
والله ماني معطيته

> «الأزياء الشعبية أحد فروع الفنون التشكيلية، لذلك يجب علينا الأخذ في الاعتبار عند دراستها توصيف وتوثيق الأثر الثقافي للزي للوقوف على الموروث الثقافي بوجه عام»

٣- أزياء الحياة اليومية للصغار

لا يختلف الأمر بالنسبة للصغار عن الكبار في شيء في الغالب، ولكن يحدث تبسط أحيانا إذ إن الطفل لا يلبس المرير ولا العقال، وإنما يكتفي بلبس الجلباب صيفا، وبرداء مصنوع من خيوط الصوف، ومن وبر الماعز والضأن شتاءً، وتلبس الفتاة الصغيرة ثوبا غامقا أيضا إلا أن الألوان الزاهية هي الأكثر في الغالب، وقد يُرسم في الوحدة الزخرفية للثوب أشكال لطيور أو فروع ونباتات، ولا تتبرقع الطفلة ولا تلبس «القنعة» على الوجه ولكنها تخفي الشعر بغطاء للرأس، أو تضفر شعرها وتظهره كما يلبس الأولاد قمصانا مفتوحة الصدر وتتكحل البنات ويسرن حفاة عراة الرأس في الغالب.

٤. أزياء الاحتفاليات والمناسبات المختلفة

من المعلوم وكما يقال: إن لكل مقام مقالا، ولكل مناسبة زيا يخصها، فالزي المخصص لقضاء أوقات الراحة يختلف بطبيعته عن الزي المخصص لمقابلة ضيف أو السير في الطرق العامة «والدروب» ويختلف أيضا عن زي العمل، كما يختلف في مظهره وشكله عن الزي المخصص للاحتفاليات العامة، كالأفراح، والسامر السيناوي، ولكن الزي في مثل هذه المناسبات عند الرجال هو الجلباب والعقال أو الحرير والتزين بالطيب، أو لبس كوفية فوق الجلباب ليظهر بمظهر لائق ومهيب بين الرجال، أما لبس السفر ففيه تبسط، لأن الحرارة شديدة، أما في الليل فإن البدوي يتلفع بالعباءة الثقيلة المصنوعة من وبر الإبل لتقيه البرد، كما يحتاج البدوي إلى أحذية متينة

لتقيه الصخور وتحمي قدميه، فهو في الغالب يسير حافي القدمين، أما المرأة فتضع الحناء على اليدين، وقد تشم ظاهر الوجه والكفين، كما تلبس الخلاخيل والأساور الفضية، والعقود الملونة، وتتحلى بالأقراط، وكلها أمور تتعلق بالمظهر والشكل العام، وكل ذلك حسب المقدرة المالية للأفراد.

أدوات الزينة والحلي

أولا : بالنسبة للرجال

أسلفنا أن البدو يهتمون بشكلهم وبهيئاتهم، وتلك تدل على المكانة والرفعة بين القوم، فيتحلى الرجال بلبس الحزام ويسمى «الكمر» ولكنه لا يلبسه للتزين فحسب، بل يتمنطق به ليضع فيه نقوده أو ليعلق به السكاكين المحدبة ذات الحدين، والمسماة بالشبرية، كما يعلق البدوي «السيف» ويتباهى بحمله تحت إبطه الأيسر، كما يحلق شعر الرأس، ويدوّر اللحية ويهذّب الشارب، وقد يُحفه من تحت الأنف، كما يحمل على كتفيه البنادق ويحمل الطبنجات ويتخايل إذا مشى بإمساك عصا محلاة بالفضة والأحجار الكريمة، كما يحمل بعضهم «الصفن»؛ وهو كيس مربع من الجلد يخفي داخله الدراهم والسكاكين والزناد ورصاص البنادق، ويتباهى بشرب الغليون والدخان العربي.

كما يلبس البدوي خواتم الفضة المحلاة بفصوص الفيروز والعقيق، أو حجر الدم، وقد يتختم بمحابس من النحاس، ولا يلبس الذهب لأنه محرم دينيا وهو متدين بالطبع.

ثانيا : بالنسبة للنساء

من المعلوم أن نساء بادية سيناء يتحلين بجمال فطري نادر، وبعيون حوراء، لذا فإنهن جميلات بالفطرة وفي وصفهن قال المتنبي:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية

وفي البداوة حسن غير مجلوب

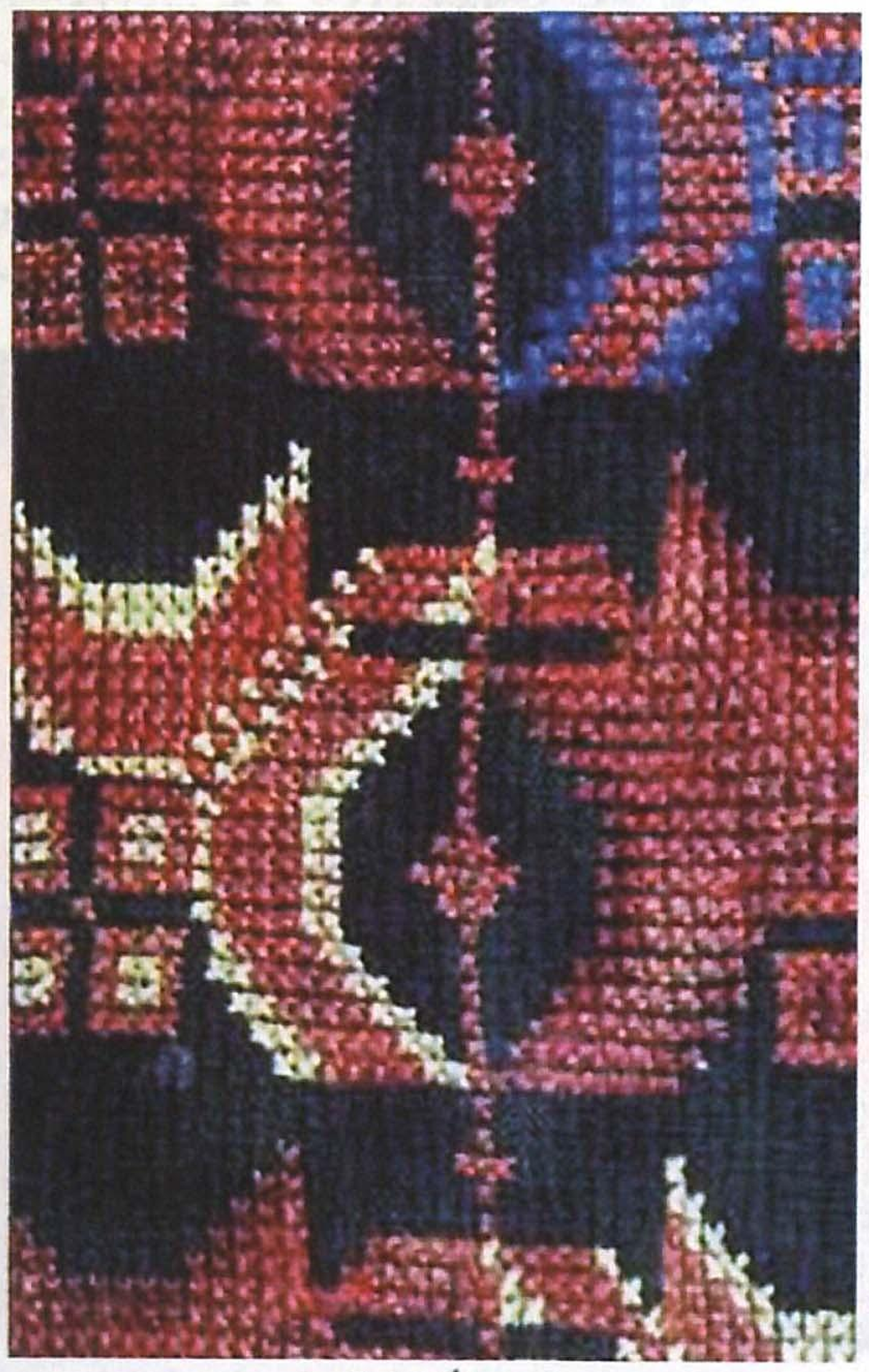
> «البرقع» من أدوات الزينة التي تتجمل به النساء المتزوجات، وتكمن قيمته التاريخية لكونه يضم عُملات منقرضة اختزنها البدو من أيام المماليك والإنجليز

والنساء يولعن بالتزين، وهن يلبسن لذلك البرقع، ويعد كالبطاقة الشخصية بالنسبة للمرأة، كما أنه خزينة أو بنك لتوفير الذهب، إذ يتكون البرقع من الوقاة، وهي قطعة قماش من الحرير أو القطن الرقيق تسمح بدخول الهواء عبر خيوطه لتتنفس منه المرأة، وغالبا ما تكون هذه القطعة سمراء اللون ومطرزة بخيوط الحرير متعددة الألوان، وهي تخفي الرأس والأذنين ، كما تُعقد بشريط تحت الذقن، يتكون من قطعة مربعة سريجة من الكريشة الصفراء أو الحمراء أو البيضاء المطرزة بخيوط الحرير، ويختلف البرقع من حيث الشكل والحجم واللون، كما يختلف باختلاف طبائع القبائل، ففي منطقة بئر العبد تستخدم النساء البراقع الطويلة والكبيرة في الحجم، بينما يقل هذا الطول في منطقة الشيخ زويد، ويقل كذلك في وسط سيناء وهناك قد لا يستعملن البرقع وإنما يكتفين باللثمة، لإخفاء مفاتن المرأة.

وقد يصل البرقع أحيانا إلى ما يقارب وسط المرأة (الحزام)، كما أن لكل برقع «جبهة» وهي جزء من نسيج البرقع يُلبس على الجبهة فتغطيها، وقد يجعل للجبهة حلقتان من الجبين وتتدلى منهما قطع النقود القديمة أو الودع على الصدغين والكتفين، وتسمى الحلقة منهما بـ «الشكة»، كما يعقد بكل حلقة شريطتان واحدة تتدلى إلى أسفل وتربط بالبرقع، والأخرى ترد إلى الوراء وتشد برفيقتها في مؤخرة الرأس فتثبت البرقع والوقاة معا، كما تتدلى من وسط الجبهة شريطة أخرى تستقر فوق الأنف لتشد البرقع من الوسط.

والنساء يتوارثن البرقع، فتورثه الأم غالبا لأكبر بناتها، وعند مجيء الليل تخلع المرأة برقعها وتخفيه داخل حفرة وتغطي عليه بالرمال خوفا من السرقة إذ يمثل كنز المرأة ودفترا للتوفير، فإذا ما أجدبت البادية، وحاق المحل بالزرع والأرض فإن المرأة تعطيه لزوجها ليبيعه للإنفاق على الأسرة، وتكمن القيمة التاريخية في البرقع لكونه يضم عملات اختزنها البدو من أيام المماليك والإنجليز وغيرهم، وأغلب هذه العملات قد انقرضت فتصبح ثروة تراثية في المقام الأول، ولتدل على الجنسيات والشعوب والغزاة الذين وفدوا إلى سيناء واحتلوها. والبرقع أساس في الزي الخاص بالمرأة، ومع ذلك فيعتبر من أدوات الزينة التي تتجمل بها المرأة في الغالب، وأغلب العجائز يرتدين البرقع، وقليلات من الفتيات والشابات هن اللاتي يتبرقعن، فهو خاص بالنساء المتزوجات عموما وبالعجائز في الغالب.

قلادة مستوحاة من صحراء سيناء



نموذج لأشغال الابرة

نموذج آخر للحلى من سيناء

«الوشم»

والوشم من الزينات التي تولع بها النساء هناك، فتراهن يَشِمنَ الشفة السفلى وظاهر اليدين من ظهر الكف وحتى قرب المعصم إلى الكوع، ومنهن من يشِمن الخد بدقه كهيئة أرجل الطير ومع أن رسولنا الكريم قد نهى عن ذلك في قوله (صلى الله عليه وسلم) «لعن الله الواشمة والمتوشمة» إلا أن الرجال هناك يولعن برؤية الوشم على وجه المرأة، ومما حكي أن أحد الشعراء رأى فتاة موشمة فأعجبه ذلك وراح فأنشدته قائلة:

ولد يا راعي الشقرا بتتلفت علامك

إن كان تريد الضيفة ارعى العرب قدامك

فرد عليها بقوله:

والله ما أريد الضيفة

ودي خضار وشامك

ومما قيل في الوشم كذلك قول شاعرهم:

ياطالعين الجبل والصيد في الوادي

ومنقرشات الحنك بنات الأجواد

وعلاوة على ذلك فإن نساء بادية التيه والعريش يضفرن شعورهن ويرخينها على الكتفين، إلا أن نساء مدينة الطور يضفرن شعورهن بضفيرة واحدة بارزة تتدلى من فوق الجبهة وفي هذا تغنى شاعرهم قائلا:

حبة عشيري سكر ومنقعة بالدلة

والجدلة حوف الراية على النهد منهلة

قبلة عشيري سمرة بين الحواجب ظله

والنساء يعلقن العقود في أعناقهن ويتحلين بأقراط الفضة والذهب ويلبسن الأساور الفضية في أرساغهن، وأساور الزجاج في زنودهن، وحجول الفضة في أرجلهن، ومما قيل في ذلك قول شاعرهم:

لا كتب مكاتيب وأرسلهم معك يا طير

في ضية المال مسى صاحبي بالخير

مسيك بالخير يا اللي جيت متعني

في ايدك خواتم دهب والكف متحني

كما يثقبن أنوفهن ويضعن الحناء على أيديهن، كما يضعن الشناف في عنوقهن من جهة واحدة ومما قيل في ذلك قول شاعرهم:

يا بو خديد أبيض ريض علي الميه ريض

والحرص يا خيالة من نومة القيالة

وايش تشتهي وتدوقي مشمش على برقوق

أم حنيك المنقرش انكس لها الطربوش

يا بوشنيف فضة والهرج عنه غصة

ما هدني وأضناني غير أنت يا الفيداني

يا أم شنيف لاويته غير النزل ما هويته

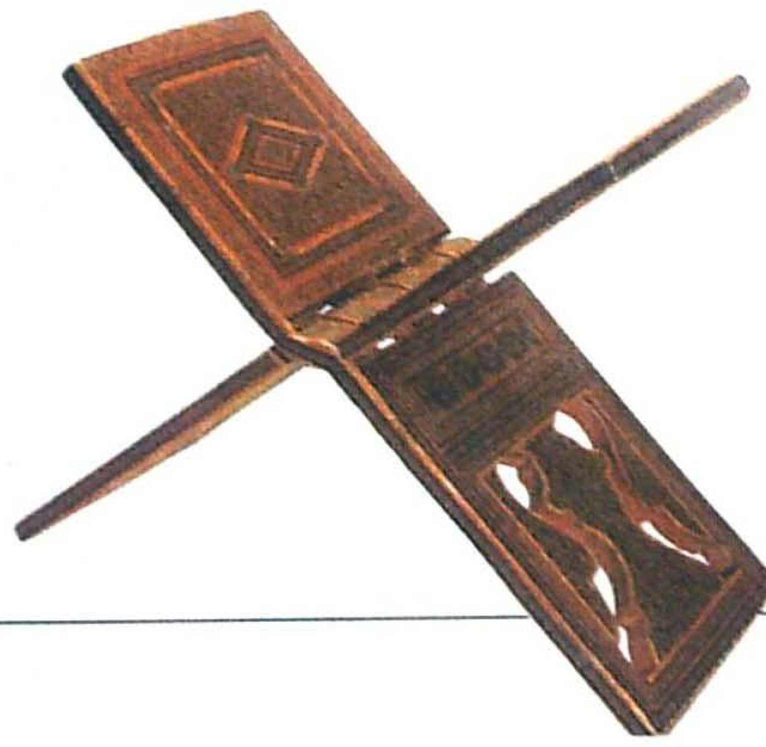
يا بو جنيك محجر والزين توه صدر

ومن كل هذا يمكن لنا أن نستخلص قيم البادية النبيلة حيث تتجلى الحكمة في اختيار الزي المناسب الذي يدل على الحشمة والوقار للمرأة، وعلى الحياء وعدم الاختلاط مع الرجال في شيء.

من كل هذا يمكن لنا أن نقرر أن الموروث الثقافي للأزياء والحلي يعكس نمط الثقافة السائدة وينسحب كذلك بالطبع على عاداتهم وتقاليدهم وأنماط معيشتهم ◆

http://www.teleport.com/~iexportc/culture.htm

موقع يقدم للمتصفح كل ما يتعلق بالعادات التراثية والثقافات في معظم البلدان العربية.

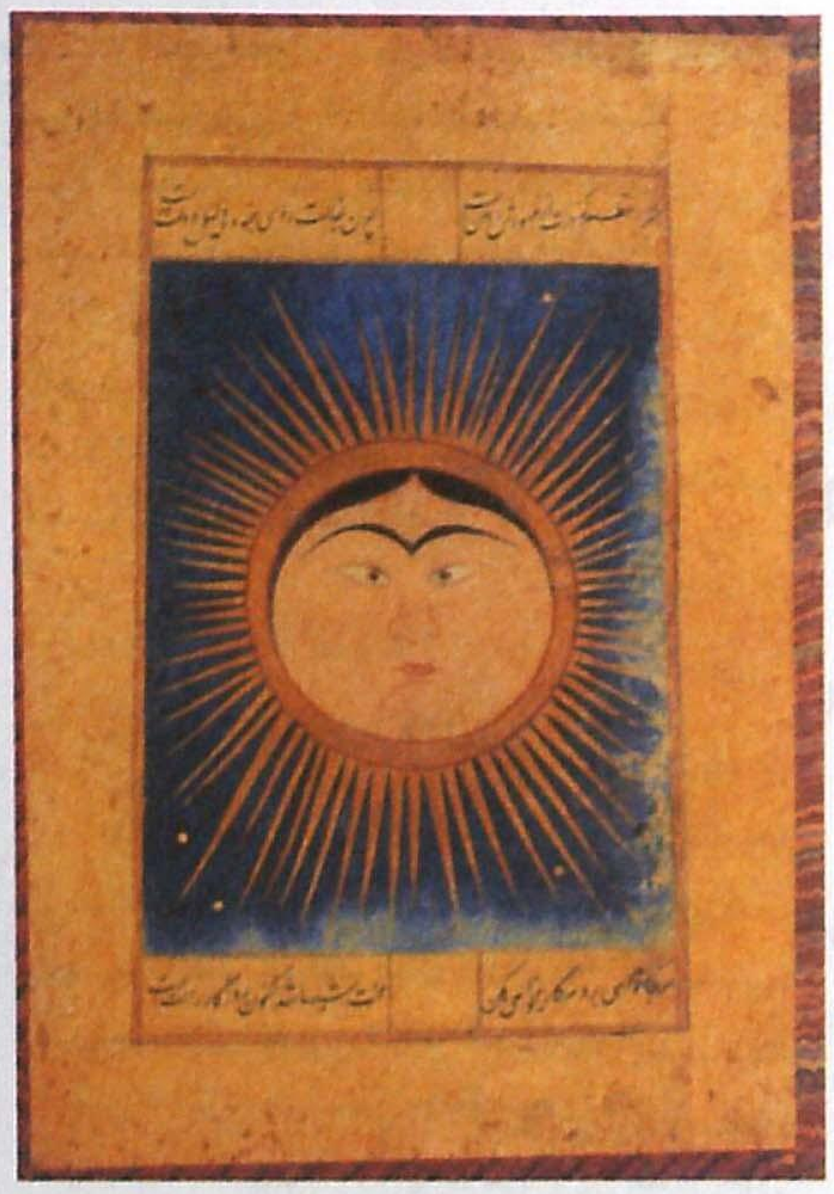


في شهر سبتمبر الماضي بدأت الدراسة في كلية الفنون الإسلامية في هولندا ضمن كليات جامعة روتردام الإسلامية التي تأسست قبل أربع سنوات (١٩٩٧)، كأول جامعة إسلامية في القارة الأوروبية، وقد أثار هذا الحدث التوقعات بأن تصبح هولندا مركزا للفنون الإسلامية في أوروبا، خاصة أن الكلية تعد الأولى من نوعها في أوروبا، كما أن هولندا قد شهدت في الفترة الماضية افتتاح عدد من المؤسسات والفاعليات المعنية بالفنون الإسلامية تركز معظمها في مدينة روتردام التي تحتفل باختيارها عاصمة ثقافية لأوروبا لهذا العام ٢٠٠١.

هولندا - حسام تمام

هولندا مركز للفنون الإسلامية:

أول كلية للفن الإسلامي بجامعة روتردام



لوحة للشمس (الهند)

يرتبط الحديث عن مستقبل الفنون الإسلامية في هولندا بالحديث عن وضع هولندا نفسها ضمن المنظومة الثقافية الأوروبية التي تعد هولندا أضعف حلقاتها؛ فباستثناء المدرسة الفلمنكية في الرسم أو التصوير الزيتي التي برز فيها عدد من كبار الفنانين الهولنديين وعلى رأسهم رامبرنت؛ لا يُعرف لهولندا تميز أو إسهام ثقافي يجعلها في مصاف الدول الأوروبية الرائدة والمتقدمة ثقافيا وفنيا، وهو ما يظهر على سبيل المثال في السينما الهولندية التي تعتبر من أكثر السينمات الأوروبية تواضعا؛ إذ لا ترقى لمستوى مثيلاتها الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية أو حتى السويدية على الرغم من تواضع الأخيرة أيضا على المستوى الفني.

وقد أدى هذا الضعف الثقافي بدوره إلى عدم وجود درجة عالية أو مبالغة في الاعتزاز الثقافي عند الهولنديين كما هي الحال لدى معظم الأوروبيين الذين يصل لديهم الاعتزاز والمبالغة في الإحساس بالتفوق الثقافي إلى حد الشوفينية الثقافية خاصة عند الألمان والفرنسيين والإنجليز. وهو ما جعل هولندا على درجة عالية من التسامح الثقافي والاستعداد لقبول الثقافات الأخرى والتعايش معها، وربما يزيد من مساحة هذا التسامح ودرجته هامشية وضعها داخل القارة الأوروبية حيث لا تعد من الدول المحورية فيها، إضافة إلى كثرة أعداد المهاجرين داخل هولندا التي تزيد في بعض المدن على أعداد السكان الأصليين (مثلما هي الحال في أمستردام التي يزيد فيها عدد المواطنين من أصول غير هولندية على ٥٣٪ من تعداد سكان المدينة) وقد جعل ذلك قضية التعايش والاندماج الثقافي بين كل الثقافات والفنون داخل المجتمع الهولندي على رأس أولويات الدولة الهولندية التي خصصت هذا العام لها، وصار الصوت الأعلى ثقافيا وحتى سياسيا واجتماعيا هو المنادي بإعادة الاعتبار لكل الثقافات داخل المجتمع الهولندي وإفساح الطريق أمام دور أكبر لها بما يبشر بتنامي الدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافات الوافدة والفرعية في المجتمع الهولندي مستقبلا.

وتؤكد المؤشرات أن الثقافة العربية والإسلامية كأحد المكونات الرئيسة للثقافة الهولندية المرشحة لأداء دور فاعل في الفترة المقبلة وهو ما تتكرر الإشارة إليه على لسان المسؤولين في أكثر من مناسبة وأكده الاهتمام المتزايد من قبل المؤسسات الهولندية بالثقافات والفنون العربية والإسلامية، فهناك جالية مسلمة كبيرة يزيد عددها على ٧٥٠ ألف نسمة تمثل أكثر من ٧٪ من تعداد الشعب الهولندي، كما يقترب عدد الهولنديين من ذوي الأصول العربية من نصف المليون مواطن، وفي هولندا أكبر تجمع للفنانين التشكيليين العرب المهاجرين، كما أن العلاقة بين الثقافتين الهولندية والإسلامية قديمة يمتد تاريخها إلى ثلاثة قرون هي تقريبا عمر مدرسة الاستشراق الهولندي وهو ما يرشح الثقافة الإسلامية لوجود مؤثر ويمنحها وضعا مميزا في إطار الحركة الثقافية الهولندية، خاصة بالنظر إلى طبيعة الجالية المسلمة التي تعد أكثر الجاليات في هولندا تمسكا بثقافتها وفنونها الأصلية وحرصا على إبرازها كأحد عناصر هويتها الثقافية.

> ”في هولندا جالية مسلمة كبيرة يزيد عددها على ٧٥٠ ألف نسمة، وتؤكد المؤشرات أن الثقافة العربية والإسلامية أصبحت أحد المكونات الرئيسة للثقافة الهولندية والمرشحة لأداء دور فاعل في الفترة المقبلة“

وتعتبر روتردام، المدينة الأولى في هولندا المرشحة لاحتضان الثقافة والفنون الإسلامية، ومن ثم التحول إلى أهم مركز للفن الإسلامي في هولندا وربما أوروبا كلها، فلأسباب تاريخية تتعلق بالتنافس من بين الأقاليم الهولندية استأثرت كل مدينة في هولندا بميزة نسبية سعت إلى التأكيد عليها وتنميتها مع الزمن، فاشتهرت (لايدن) بكونها عاصمة للاستشراق، وتفردت (أمستردام) مدينة المتاحف والمهرجانات كعاصمة ثقافية للبلاد، في مقابل (لاهاي) التي أكدت على تميزها كعاصمة سياسية تضم بين جنباتها إضافة إلى كل الهيئات والمؤسسات السياسية في البلاد واحداً من أكبر مراكز السياسية العالمية وهو محكمة العدل الدولية، بينما تركزت شهرة روتردام، في كونها عاصمة التعدد والتنوع والتعايش الثقافي ولم ينافسها في ذلك سوى شهرتها كأكبر ميناء بحري في العالم، فروتردام مدينة كوزموبوليتانية تضم خليطا من الأجناس والعرقيات والثقافات والحضارات التي لا تخطئ العين في رؤيتها حتى من خلال الطراز المعماري للمدينة، بما يجعلها بالفعل عاصمة التعدد والتعايش الثقافي التي تحتضن فنون كل الثقافات وتسمح لها بالتعايش والنمو والإبداع، ومن بين ١٦٢ جنسية يتألف منها سكان مدينة روتردام يحتل المواطنون المهاجرون من دول إسلامية مركز الصدارة (المغاربة في المقدمة بتعداد ١٦ ألف نسمة ثم الأتراك بتعداد ١٥ ألف نسمة)

وتشكل الجالية المسلمة وجودا مؤثراً يفوق وجودها في أي مدينة هولندية أخرى، وهو ما أهلّ المدينة لأن تتأسس على أرضها أول جامعة إسلامية في أوروبا تحمل اسم المدينة (جامعة روتردام الإسلامية) إضافة إلى عدد من المدارس والمؤسسات والمساجد الإسلامية يفوق مثيله في المدن الهولندية الأخرى، تمثل كلها مصدراً للثقافة والفن الإسلامي مثلما هي الحال في مسجد (مولانا) الذي يقع في مدخل المدينة ويمثل أحد معالمها البارزة فقد تأسس على طراز عمارة المساجد العثمانية وصار بذاته تحفة معمارية فنية رائعة تستحوذ إعجاب الهولنديين.

وعلى الرغم من كثافة الأنشطة والفاعليات والمؤسسات الفنية والثقافية في روتردام بما أهلّها لاختيارها عاصمة ثقافية لأوروبا لهذا العام مع مدينة بورتو البرتغالية، فإن معظم النشاط الفني والثقافي فيها يتماشى مع ثقافات وفنون العالم الثالث وتحديداً العالم الإسلامي

منمنمة مجلس السمر (إيرانية)

بالأساس. وهو ما يبدو جليا في مهرجان روتردام السينمائي الدولي الذي يعد أكبر مهرجان سينمائي في أوروبا يشهد وجوداً للسينما العربية والإسلامية. وقد كان من أوائل المهرجانات الدولية التي دخلت منها السينما الإيرانية مثلا بوابة العالمية. ففي خلال شهر واحد هو أبريل الماضي شهدت مدينة روتردام افتتاح أكثر من فاعلية ومؤسسة في مجال الفنون الإسلامية يندر أن تشهدها مدينة واحدة في هذا المدى الزمني القصير حتى ولو كانت في العالم الإسلامي نفسه.

فقد شهد متحف العالم أهم متاحف المدينة والذي يعد من أهم متاحف الاثنوجرافيا في العالم بعد نظيره الملحق بالمتحف البريطاني، أول توسعة من نوعها في القسم الإسلامي بالمتحف الذي يضم عدداً من اللوحات الفنية والمقتنيات والقطع الأثرية الإسلامية التي تنتمي إلى مناطق مختلفة من العالم الإسلامي (شمال أفريقيا، الشرق الأوسط، الهند، وآسيا الوسطى) تقدم في مجملها صورة تفصيلية للفن الإسلامي بمدارسه وبيئاته وفنونه المختلفة، والتوسعة التي شهدها القسم الإسلامي بالمتحف بمناسبة أعياد المدينة التي يطلق عليها (عروس أوروبا) توسعة استثنائية لم يشهدها أي من الأقسام الأخرى للمتحف التي تضم مقتنيات وآثاراً فنية لكل حضارات وشعوب العالم الأخرى، وهو ما علته شارلوتا هيجنس Chavltote Hvygense مدير القسم الإسلامي وأشهر الباحثين في الفنون الإسلامية بهولندا بالإقبال المتزايد من الهولنديين على زيارة القسم والإعجاب والاهتمام المتنامي لديهم بالفنون الإسلامية.

وقد سبق للمتحف نفسه أن أصدر مجلداً ضخماً وغير مسبوق عن الفنون الإسلامية بعنوان حلم الجنة Dreaming of Paradise يعد الأهم والأول من نوعه في هولندا ويتضمن دراسات في الفن الإسلامي من خلال مجموعة الفنون الاسلامية الموجودة بالمتحف وتبحث كلها عن الوحدة في الفن الإسلامي من خلال رصد عناصر الاختلاف فيه، وتعرضت الدراسات القيِّمة لكل أنواع الفنون الإسلامية من تصوير وعمارة ومنمنمات ومنسوجات، وموسيقى، وخط وخزف وصناعة الحلي والرقش على الخشب والنقش على العملات... إلخ بحيث غطت كل عناصر ومجالات وبيئات الفن الإسلامي، وهي دراسات قام بها في الأغلب فنانون أو باحثون هولنديون في الفن الإسلامي ينحدر عدد منهم من أصول عربية، وقد صدر المجلد الضخم في طبعتين بالهولندية والإنجليزية.

كما شارك المتحف نفسه من قبل بالتعاون مع الكنيسة الجديدة في أمستردام New church في إعداد مجلد آخر لا يقل أهمية وروعة عن الفنون الإسلامية صدر في نهاية العام الماضي في طبعتين: بالهولندية والإنجليزية بعنوان (الفنون الإسلامية: فن

خط طوغرائي يسمى الحيدر (إيران)

السماء وجمال الأرض).

كما شهدت المدينة ميلاد أول مؤسسة للفن التشكيلي الإسلامي في هولندا حيث أسس الفنان سعدي الرحال (من أصول عربية)، (دار أرابيسك للفنون العربية والإسلامية) للعناية بنشر فنون الخط العربي والزخارف الإسلامية، وتهدف إلى السعي للتأكيد على خصوصية الفنان التشكيلي المسلم في هولندا وتدعيم الهوية الفنية للأجيال المسلمة الهولندية. وقد وضح تقبل الأوساط الفنية الهولندية للفكرة من تفاعلها مع موسمها الثقافي الذي بدأ بمحاضرة للدكتور هاشم الطويل أستاذ تاريخ الفن بجامعة ميتشجان الأميركية عن (المفردات التشكيلية في الفن الإسلامي بين التحليل والتحريم) والتي أثارت

"تقدم كلية الفن الإسلامي عن طريق مجموعة من المتخصصين رؤية جديدة في علم الجمال والفن، تتجاوز الرؤية الغربية التي أخذت طابعها العالمي بسبب الهيمنة والمركزية الأوروبية"

اهتماما واسعا بين الحضور من الفنانين والأكاديميين الهولنديين، كما كان تفاعل الشارع الهولندي مع فنون الخط العربي والزخارف الإسلامية وتقبله لها إيجابيا حيث نظمت ربما لأول مرة في هولندا مدرسة لوزدن Leusden الابتدائية وهي مدرسة مسيحية بمدينة أمسفورد مشروعا أطلقت عليه (اكتب اسمك بالعربي) Schrijf je nam in het Arabisch لتعليم طلاب المدرسة الذين تتراوح أعمارهم ما بين السادسة والثانية عشرة كتابة أسمائهم باللغة العربية وتعلم بعض الزخارف الإسلامية، وذلك ضمن فاعليات يوم للتضامن مع الانتفاضة الفلسطينية خُصص ريعه لإعمار مكتبة بإحدى مدارس قطاع غزة وإمداد طلابها بالكتب والأدوات المدرسية.

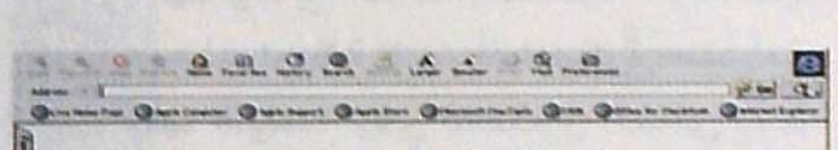
في حين خصصت المؤسسة الهولندية للصورة والتي تعد إحدى أكبر المؤسسات الهولندية المعنية بفنون الفوتوغرافيا معرضا كاملا للفنان الفوتوغرافي المسلم فاضل شيخ (من أصول أفريقية) تضمن إصدار كتابين عن مجموعاته الفوتوغرافية، الأول عن (الجمل) والثاني عن (هلال رمضان) في محاولة للاقتراب من ثقافات الشعوب الإسلامية المختلفة التي يعيش أبناؤها في هولندا.

أما أهم حدث تُوج به الاهتمام الهولندي بالفنون الإسلامية فقد شهدته روتردام والذي تمثل في افتتاح أول كلية للفنون الإسلامية في احتفال عالمي شارك فيه برلمانيون هولنديون وممثل عن وزير الثقافة الهولندي وبحضور سفراء عدد من الدول العربية والإسلامية مثل الكويت، ومصر والسعودية وليبيا وأندونيسيا وإيران، وممثلين عن عدد من الجامعات والمؤسسات الإسلامية المعنية بالفنون الإسلامية في أوروبا والعالم الإسلامي تتقدمهم د. رشا الحمود الصباح وكيل وزارة التعليم العالي في دولة الكويت والتي ألقت كلمة في حفل الافتتاح عن الوضع المتميز للفنون في الحضارة الإسلامية مستشهدة بتجربة المتحف الكويتي في العناية بالفنون حتى في أثناء كارثة الغزو.

وكلية الفنون الإسلامية كما أشار عميدها د. أسامة القفاش تتوجه بالأساس إلى الجيل الثالث من المسلمين الهولنديين والذي يسعى إلى الحصول على كل حقوق المواطنة وأولها حق الخصوصية الثقافية بما فيها خصوصية الفن، كما تسعى إلى تقديم الفنون الإسلامية كواجهة مشرقة للإسلام في خطوة لتغيير النظرة الغربية عن الإسلام والانتقال بها من صورتها النمطية التي تتمثل في الإسلام المسلح إلى صورة الإسلام الحضاري الذي تمثل فيه الفنون ركنا أساسيا.

والجديد الذي تقدمه الكلية في الفنون الإسلامية يتمثل في مجموعة من المختصين في الفن الإسلامي ينتمون إلى دول عدة من أوروبا والعالم الإسلامي يقدمون رؤية جديدة في علم الجمال والفن تتجاوز الرؤية العربية التي أخذت طابعها العالمي بسبب الهيمنة والمركزية الأوروبية.

لذا فمن المفترض أن تسهم الكلية نظريا كما يقول القفاش في تأسيس فقه جمال إسلامي ينبني على الأصول الإسلامية فيحولها من شذرات متناثرة في التراث الإسلامي إلى نظرية عامة تتجاوز الرؤية الضيقة المتمحورة حول الذات لعلم الجمال الأوروبي دون أن تلغيها كلية، أما على المستوى التطبيقي فستكون مهمتها إعداد كوادر من المختصين في الفنون الإسلامية ◆



http://www.tribute.nl/hollandmuseums/uk/theindex.html

موقع يعرض معلومات شاملة حول المتاحف والمعارض الفنية في هولندا ويتضمن كل الأخبار الفنية والأدبية والثقافية هناك.

نرجيلة من الزجاج

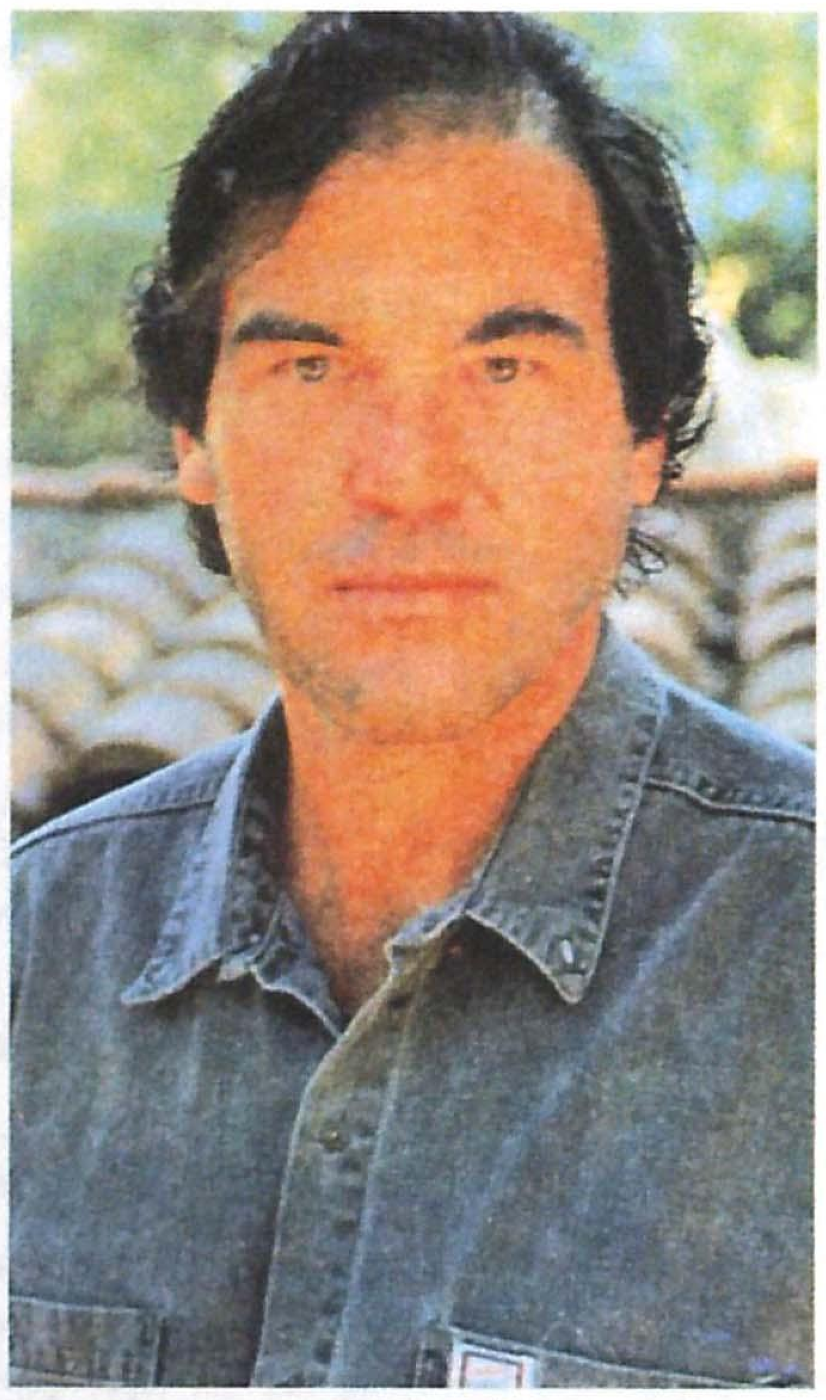
مقعد لقارئ القرآن (سورية)

عنوان هذا الكتاب الأصلي هو سينما أوليفر ستون، ولكن مترجمه أمير العمري أضاف عنوانا آخر هو: مأزق البطل الوحيد، وأصبح العنوان الأصلي وتحول العنوان الرئيس إلى عنوان فرعي والكتاب منشور في نيويورك سنة ١٩٩٥، وترجم وصدر بالعربية هذا العام فقط ٢٠٠١ أي بعد صدور النص الأصلي بست سنوات كاملة. أليست هذه مدة طويلة أكبر من اللازم، بالنسبة لكتاب عن مخرج سينمائي معروف؟

يوسف القعيد - مصر

دخل السجن وعمل سائق تاكسي

أوليفر ستون.. ومأزق البطل الأمريكي



أوليفر ستون

في المقدمة التي كتبها الناقد والمخرج السينمائي هاشم النحاس لهذه الترجمة يعدد خمسة أسباب جعلته سعيدا بصدورها.

أولها: حصول ستون على عدد لا بأس به من الجوائز، سواء الأوسكار أو غيرها. فيلمه «الفضيلة» رشح للحصول على ثماني جوائز نال أربعا منها، من بينها أحسن فيلم لعام ١٩٨٦. ثم حصلت أفلامه: «وول ستريت، مواليد الرابع من يوليو، و ج.ف.ك» على أكثر من جائزة دولية ومحلية. وثاني هذه الأسباب هو الإقبال الجماهيري الواسع على أفلامه عند عرضها جماهيريا. فيلمه «الفضيلة» حقق ١٣٦ مليون دولار في السوق الأمريكية فقط وتصدر فيلم «قتلة بالفطرة» قائمة أكثر الأفلام نجاحا فحقق أكثر من ١١ مليون دولار خلال الأسبوع الأول من عرضه وظل قريبا من القمة في إيراداته خلال الأسابيع التالية. السبب الثالث هو أن جميع أفلام ستون أثارت حولها الجدل والاهتمام من قبل النقاد. ورابع الأسباب، علاوة على الانتشار الجماهيري والجوائز والعائد المادي، هو قدرة ستون على إنجاز تصوير الفيلم في أقل من شهرين، على الرغم من ضخامة المجاميع التي يستخدمها وكثافة عدد الممثلين وتعدد أماكن التصوير التي يصعب التصوير فيها أحيانا، ففي فيلم «السلفادور» يوجد ٩٣ دورا لممثل متكلم، وألف ممثل ثانوي، وعشرات الخيول والطائرات الهليكوبتر والطائرات الحربية. والسبب الخامس لتميز أوليفر ستون هو أنه على الرغم من كل النجاحات التي سبقت فإنه يعمل في أفلام محدودة الميزانية وهذه ميزة مهمة. فقد وصلت ميزانية آخر أفلامه ٣,٥ مليون دولار وهي ميزانية هزيلة جدا بالنسبة لميزانيات الأفلام الأمريكية. الكتاب يتناول كل فيلم من أفلام ستون على ثلاثة مستويات. في الأول منها يتابع المؤلف العملية الإبداعية للفيلم منذ لحظة النشأة للفكرة حتى يتم اكتمالها فيلما، وفي المستوى الثاني يقدم خلاصة أحداث الفيلم كما تبدو على الشاشة، وفي المستوى الثالث يتناول نقد الفيلم وتحليله.. وهذه الطريقة في التناول استطاعت أن تغطي معظم احتياجات الفيلم المطلوبة لقارئه عن كل فيلم معرفة وفهما وتحليلا وتقويما. وقد حرص مؤلف الكتاب في تحليله لكل فيلم أن يؤكد على إبراز مواصفات بطل ستون المنعزل الوحيد، المقطوعة الصلة بالآخرين، وهو ما جعل مترجم الكتاب يضيف عبارة مأزق البطل الوحيد إلى عنوان الكتاب، بل وجعل منها العنوان الأصلي للكتاب، باعتبارها تصلح لأن تكون عنوانا لكل أفلام ستون.

ولد أوليفر ستون في نيويورك في سبتمبر سنة ١٩٤٦، ونشأ في الشريحة العليا للطبقة الوسطى في عقد الستينيات المضطرب. يقول عن نفسه إنه ولد في الصراع وان والده كان مضاربا في البورصة وكانت عنده نظرة سوداء تشاؤمية إن لم تكن ساخرة للحياة. أما أمه فهي سيدة كاثوليكية، فرنسية ثرية، لم تفقد إحساسها بالتفاؤل الذي يتصف به المهاجرون. كان والداه يعيشان حياة اجتماعية صاخبة ويسهران كثيرا في الخارج. ولذلك تمت تربية وتنشئة أوليفر على أيادي مربيات. كان والده لو ستون يكتب رسالة صحفية إخبارية شهرية في الاقتصاديات والسياسة. يقول أوليفر عن والده: كان والدي يعتقد أن الحياة شاقة، وأنه شيء هو أن يكسب المرء عيشه. ويعترف أن علاقته بوالده كانت شديدة التوتر، وأن والده رجل متزمت في تفكيره إلى درجة الانضباط العسكري. ويعترف أنه دس له السم ذات مرة في شرابه. أما أمه فقد كانت امرأة فرنسية كندية تتصف بالمرح والنشاط، وكان والده قد التقى بها في باريس خلال الحرب العالمية الثانية. وقد قالت أمه «جاكلين جوديه ستون» عنه فيما بعد: إن أوليفر لا يحب الحديث عن نشأته في وسط ثري». التحق ستون بمدرسة كاثوليكية في مدينة نيويورك ثم مدرسة هيل في بوتسدام في ولاية بنسلفانيا. وفي الخامسة من عمره، كتب مسرحية هزيلة لمسرح العرائس أسند أدوارها إلى أبناء خالته الفرنسيين. وفي السابعة من عمره بدأ كتابة القصص والأفكار وكان والده يدفع له ربع دولار عن كل واحدة منها. وبدأ وهو في التاسعة من عمره، تأليف كتاب عن أسرته وحياته، بلغ عدد صفحاته تسعمائة.

كان والده من المدافعين عن الأثرياء طوال حياته. كان يقول لابنه عندما يذهبان معا إلى السينما: لماذا يسخرون هكذا من رجال الأعمال؟! كان والده رجلا متعدد العلاقات النسائية. كان يخون أمه مع نساء كثيرات، خاصة نساء أصدقائه وأقربائه، كما كان مشرفا على الإفلاس. وكل هذا ترك أثره في نظرة أوليفر للعالم. وقع الطلاق بين والدي ستون سنة ١٩٦١ وكان في الخامسة عشرة من عمره. يقول أوليفر بعد ذلك إنه صدم عندما اكتشف أن والديه كانا منفصلين على الرغم من أنهما كانا يعيشان تحت سقف واحد.

> ”يتناول الكتاب كل فيلم من أفلام أوليفر على ثلاثة مستويات، الأول يتابع العملية الإبداعية منذ لحظة ولادة الفكرة حتى اكتمالها، والثاني يقدم خلاصة أحداث الفيلم، وفي المستوى الثالث يتناول نقد الفيلم وتحليله“

أنهى ستون تعليمه المدرسي الخاص، ثم درس الفنون الحرة لمدة عام في جامعة «يال»، وفي عام ١٩٨٧ صرح بأنه بدأ يشعر بالنضج وأنه «نتاج اقتصادي متماسك للساحل الشرقي» وعندما عرف أن هناك وظيفة خالية للتدريس في المعهد الباسيفيكي في كولون، أي الحي الصيني في سايجون (فيتنام)، بادر إلى التقدم لها مدفوعا بخياله الخاص المستمد من زوربا اليوناني ولورد جيم. وصل ستون الشاب إلى سايجون بفيتنام في يونيو عام ١٩٦٥، والتحق بالعمل في التدريس وهو في التاسعة عشرة. وكان جنود البحرية الأمريكية يزرعون الشوارع ويطلقون نيران أسلحتهم. عن تلك الفترة كتب: «كنا نحن الأولاد الطيبين، وكنا نؤمن أننا سننتصر. لقد كانت حرب جيلي، كانت شيئا مجيدا». قضى ستون فترتين دراسيتين في تدريس الطلاب الفيتناميين الإنجليزية والرياضيات والجغرافيا والتاريخ. وبعد ذلك قبل وظيفة عامل نظافة في سفينة تجارية أمريكية، وهي وظيفة وضيعة، لكنها أتاحت له الفرصة لزيارة العديد من الموانئ الآسيوية. وعندما وصل إلى المكسيك كان قد انتهى من كتابة روايته الأولى بعنوان: «حلم ليلي لطفل» عن تجربته في آسيا، وبلغ عدد صفحات الرواية ١٤٠٠ صفحة. يقول عن هذه التجربة: «بدأت الكتابة، كأنني أكتب ملاحظة سيتركها صبي ينوي الانتحار، ليس لأنني كنت سأنتحر ولكن لأنني كنت أشعر بالاكتئاب الشديد. لقد كنت متأثرا بتجربة جاك لندن لكن بأسلوب جيمس جويس. وكان الأمر بأسره نوعا من الجنون المطلق، وكانت الرواية مليئة بالسخرية والتهكم. وكنت أعتقد أنها أفضل ما كُتب منذ رامبو. وعندما رفضتها دار نشر سيمون وشوستر استسلمت وألقيت بنصف المخطوطة في النهر الشرقي وقلت لنفسي إن أبي على حق، فأنا مجرد صعلوك».

التحق ستون بالجيش عام ١٩٦٧، يقول عن ذلك: «أردت أن أثبت لوالدي أنني رجل. وكانت عندي أيضا جرعة كبيرة من الوطنية، وكنت أومن بأمريكا ومبادئها، وأعتقد أن الشيوعيين يسعون إلى القضاء علينا في كل مكان». ومن أجل أن يختصر الطريق، أصر ستون على الالتحاق بالمشاة، وأن يذهب إلى فيتنام. كانت فيتنام التي عاد إليها ستون عام ١٩٦٧، غير التي سافر إليها قبل عامين. يقول: «كان الفيتناميون الذين سبق أن قابلونا بالترحاب عام ١٩٦٥، يترددون الآن في قبول دولاراتنا ويبدون نحونا شعورا بالكراهية». في سبتمبر ١٩٦٧ عندما حل عيد ميلاد ستون الحادي والعشرون كان هو في طريقه كي يلتحق بكتيبة المشاة الخامسة والعشرين على الحدود الكمبودية. وكان يوم واحد في الأدغال كافيا للتخلص من أوهامه الرومانسية. لم يكن لديه أي موقف أيديولوجي، لكنه أدرك أن الجنود من السود والفقراء البيض كانوا يتجرعون نفايات الطبقة العليا ولم يكونوا يصدقون ادعاءات الأغنياء، لقد كانوا يعرفون شيئا واحدا، أنهم في فيتنام يواجهون كل ما يواجهونه بمفردهم. كان إحساس ستون بالصواب والخطأ مشوشا. وبعد خمسة عشر شهرا قضاها في فيتنام، عاد ستون إلى الولايات المتحدة. وكان يقول دائما إن فيتنام كانت بوتقة حياته التي تولدت فيها أكثر أفكاره السينمائية قوة: «كان ما ولده القتال في رؤوسنا أننا قد نفقد حياتنا في أي لحظة. لقد شكلتني الحرب وكانت أكثر الأحداث تأثيرا في حياتي»، بعد عشرة أيام من تركه الجيش اتجه إلى المكسيك وقُبض عليه على الحدود وفي حوزته أوقيتان من الماريجوانا، وأصبح يواجه السجن لمدة تبدأ من خمس سنوات وتصل إلى عشرين سنة، ولجأ إلى والده الذي وكل له محاميا. ولكنه كان قد رأى أمريكا الحقيقية في السجن. يقول ستون إنه وجد الخلاص في معهد السينما بجامعة نيويورك «لقد كان حلم كل سينمائي أن يدرس السينما دراسة عليا. من الناحية السياسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرى ستون أن فيتنام حولته من يميني إلى فوضوي يشعر بالغربة ويمتلك بالشك والكراهية وعندما قرر نيكسون غزو كمبوديا فكر ستون في اغتياله. وبعد عشر سنوات كان ستون ما يزال يعتقد أن تلك كانت الطريقة الوحيدة الصالحة لإحداث ثورة في أمريكا.

في هذه الفترة حدث له التحول الجوهري في حياته من الكتابة إلى الإخراج، يقول: «إن الإخراج هو استمرار للكتابة. فأنت من الطبيعي أن تستكمل العملية، وهو ما يجعلها أكثر تحقيقا للذات. إنك تساعد نفسك أيضا إذا ما أخرجت مادتك والفرق كبير. دعني أشرح لك الأمر: إن الكتابة عملية داخلية وغير متواصلة وغير اجتماعية، في حين أن الإخراج السينمائي هو العكس تماما. إنه شيء خارجي أشبه بإقامة حفل، وباعتبارك المضيف فإنك تتواصل بشكل مباشر مع مدعويك وتعبر عن نفسك بشكل خارجي، وأنا مغرم بالانتقال من الداخل إلى الخارج». عن مرحلة الكتابة يقول ستون: إنه يعمل ساعات طويلة. فهو يبدأ في الصباح، ثم يقضي فترة استراحة قصيرة في الظهر، ثم يواصل الكتابة حتى المساء. وهو يستطيع الكتابة في أي مكان، في غرف الفنادق أو في بلدان أخرى يسافر إليها ولكنه لا يستطيع الكتابة على الشواطئ أو بالقرب من الأماكن التي تضج بالموسيقى. يقول عن الإخراج: «الإخراج الجيد يعتمد على الرؤية المستمرة لاثنين أو ثلاثة من البشر يتعاونون معا في تطوير موضوع خلال طريق مليء بالمصاعب والعقبات والحلول الوسط وهناك عوامل كثيرة يتوقف عليها نجاح المخرج، وما إذا كنت تستيقظ وأنت تعاني من الصداع وكلها تؤدي إلى آلاف الاختيارات وإذا فقدت أحدها لن يكون الفيلم جيدا». بعد الانتهاء من دراسته عمل سائقا للتاكسي وساعيا في إحدى الشركات، حتى يعول نفسه. وكتب عشرة سيناريوهات، وفي عام ١٩٧٣ عندما كان في السابعة والعشرين من عمره اشترت شركة كندية منه نصا روائيا كان مستمدا من كابوس ليلي عانى منه ستون. اشترك مع صديق له في تدبير المبلغ اللازم لإنتاج هذا الفيلم. كان المستثمرون الكنديون قد دفعوا ١٥٠ ألف دولار نقدا واستدان هو ٢٠٠ ألف دولار حتى يكمل إنتاجه. كان عنوان الفيلم «حالة مرضية». يقول ستون عنه: «لقد أعطيت الفيلم دمي، مع كل بنس استطعت تدبيره، وقمت بنفسي بعمل المونتاج للفيلم في حين كنت أقيم في غرفة بأحد الفنادق إيجارها أربعون دولارا في الأسبوع. وسرعان ما لاحقنا الدائنون الكنديون واضطررت إلى سرقة نسخة العمل من المعمل والهرب بها عبر الحدود لبيعها».

هذا الفيلم صممت له الديكور ماجوي ساركيس «زوجة ستون الأولى»، التي استمر زواجه منها من عام ١٩٧١ إلى ١٩٧٦ وكانت هذه السيدة التي تكبره في العمر امرأة إيرانية مثقفة تعمل في سفارة المغرب بالولايات المتحدة. وقد وصف ستون علاقته بها فيما بعد بأنها لم تكن سهلة. وفي ٤ يوليو ١٩٧٦ في ذكرى مرور مائتي عام على قيام الولايات المتحدة الأمريكية. انهار زواجه الأول. وكان بالكاد يحصل على ما يكفيه للعيش من عمله كسائق أجرة في نيويورك. وخلال بضعة أشهر كان قد انتهى من كتابة سيناريو «بلاتون»، وأثار السيناريو اهتمام بعض المنتجين، وتم شراؤه بالفعل لكنهم لم يشاءوا إنتاجه حتى لا يظهر في الوقت نفسه مع فيلم كوبولا «سفر الرؤية الآن» لكي ينتجه البريطاني ديفيد بونتام ويخرجه آلان باركر. فصول الكتاب بعد هذا تتكلم عن البدايات الزائفة لستون. ثم يخصص فصلا من أفلامه المهمة «السلفادور» الذي بدأ التفكير فيه في السبعينيات، وإن كان قد استمر العمل فيه حتى سنة ١٩٨٥ وقد توفي والده عندما كان يستعد للبدء في تصويره، وهو يعد أول فيلم من أفلامه الذي تتاح له السيطرة الإنتاجية الكاملة عليه، يليه فيلم «الفضيلة»، الذي بدأ التفكير فيه سنة ١٩٦٩، وإن كان لم يتفرغ له تماما إلا في سنة ١٩٧٦، ولم ينفذ سوى سنة ١٩٨٤. ويبدأ الفيلم بعبارة: «أيها الشاب افرح بشبابك»، ثم فيلم «وول ستريت»، لقد كان والد المخرج يعمل في وول ستريت، حي البورصة والمال في نيويورك. يقول عن الفيلم: «ليس هناك عنف جسدي في وول ستريت، ولكن الحياة تقوم على التوتر والعنف النفسي. إن هؤلاء الرجال يلهون فعلا بالبورصة وأسعار الأسهم ويستولون على الشركات ويعيدون تشكيل البلاد وهز الاقتصاد العالمي. ويكمل: عندما تنتشر محال ماكدونالدز في العالم يصبح الطعام أرخص ومتاحا لعدد أكبر من البشر. إن ما يقوم به رجال الأعمال الأمريكيون في العالم له وجاهته. مؤلف الكتاب بعد إيراد هذا الاستشهاد لستون ينقل فقرة من مجلة «يو اس توداي» بتاريخ ٢٧ يونيو ١٩٩٤ تقول: إن الولايات المتحدة هي الأمة التي تقف على رأس تهريب السلاح في العالم، ففي عام ١٩٩٣ باعت الولايات المتحدة معدات عسكرية بأكثر من ٣٦ مليار دولار، أكثر من ثلاثة أرباعها إلى حكومات غير ديموقراطية وشاركت قوات تلقت سلاحا من أمريكا في ٢٩ نزاعا من بين ٤٨ نزاعا عرقيا. كانت في طريقها للظهور في أرجاء العالم. في منتصف العام ١٩٩٣ هذه الأسلحة استخدمت ضد جنود أمريكيين في بنما والعراق والصومال. ثم يتوقف أمام أفلام أحاديث الراديو ١٩٨٩، ومواليد الرابع من يوليو ١٩٨٩، والأبواب و ج. ف. ك. وهي الحروف الأولى من اسم الرئيس الأمريكي جون فيتز جيرالد كنيدي ١٩٩١، والسماء والأرض ١٩٩٤ الذي سبقته عبارة: هذا الفيلم قائم على قصة حقيقية وقتل بالفطرة ١٩٩٤.

> فيلمه «الفضيلة» حصل على أربع جوائز أوسكار، وحقق ١٣٦ مليون دولار في أمريكا فقط، بينما حقق فيلمه «قتلة بالفطرة» ١١ مليون دولار في أسبوعه الأول، وتصدر قائمة أكثر الأفلام نجاحا

تعودنا نحن العرب عندما يصدر كتاب عن فنان أن يكون الكتاب كله مديحا بصورة مطلقة. هذا الكتاب يختلف عن ذلك. الفصل الأخير منه فيه مزايا وعيوب ستون فضلا عن أن فيه مقتطفات مما كتبه ثلاثون ناقدا سينمائيا يشكلون أهم النقاد على مستوى العالم عن ستون. وعيوبه أنه يستمر على العمل على تيمات سبق أن تناولها. وقد صرح ستون أكثر من مرة أن أفكار أفلامه تأتي من ذاته وليس من البحث في مواضيع اجتماعية أو أفكار متقدمة. يقول: إنني أصنع أفلامي لكنها تأخذني خارج ما أنا عليه وما تطرحه أفلامي من تساؤلات تكون هي التساؤلات نفسها التي أطرحها على نفسي في تلك الفترة. إنه يقول بعد ذلك إنني استخدم أفلامي كعلاج. يؤخذ على ستون الحس الاستعراضي وقدرته على الترويج لنفسه، وقد وصل هذا الأمر الى حالات مضحكة. أيضا يؤخذ عليه المغالاة والتبسيط ولوي عنق الحقائق الى اقصى الحدود الدرامية وهذا يجعل الفيلم مجرد تعليق ولا يوجد فيه نص، مجرد طاولة مونتاج حمقاء، وقد هاجم النقاد ستون كثيرا بسبب عدم قدرته على تجسيد نماذج واقعية للشخصيات النسائية. هناك أيضا الإفراط في المبالغات العاطفية التي تصل الى حدود الادعاء. وتعتبر أفلامه مليئة بنقاط ضعف، وخصوصا ما يتعلق بنقد عالم رجال الأعمال في الثقافة الأمريكية. يبقى أوليفر ستون سينمائيًا شابًا مثاليًا تسيطر عليه خصوصية التجربة الأمريكية. وهكذا جاءت أفلامه الأقل نجاحا: أحاديث الراديو والسماء والأرض. إن من يقرأ قصيدة جراهام جرين «بدون تعليق» التي تتحدث عن الوضع الخاص والطموح والإغراء الذي يكمن في كون المرء أمريكيا، وهي قصيدة تصلح لأن تتصدر في الحقيقة كل فيلم من أفلام أوليفر ستون.

إنني أقود سيارتي عبر الشوارع
ولا أهتم البتة.
الناس يحملقون، ويتساءلون من أكون أنا
فإذا ما دهست بالصدفة وغدا
يمكن أن أدفع تعويضا عما لحق من أذى
مهما كان جميل جدا أن يكون معي مال

يقول أمير العمري مترجم هذا الكتاب في مقدمته للترجمة: أوليفر ستون نتاج جيل الستينيات المشبع بالغضب. نجح بعد سنوات من الجهد الشاق في فرض اسمه على خريطة سينما هوليوود الكبيرة، بل وعلى خريطة السينما في العالم. وأصبحت دراسة أفلامه ضرورية لفهم ما يحدث في السينما الأمريكية اليوم ◆

الكتاب: مأزق البطل الوحيد
سينما أوليفر ستون
المؤلف: نورمان كيجان
المترجم: أمير العمري
تقديم: هاشم النحاس
الناشر: المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة مصر ٢٠٠١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة اشتراك

الفنون جريدة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

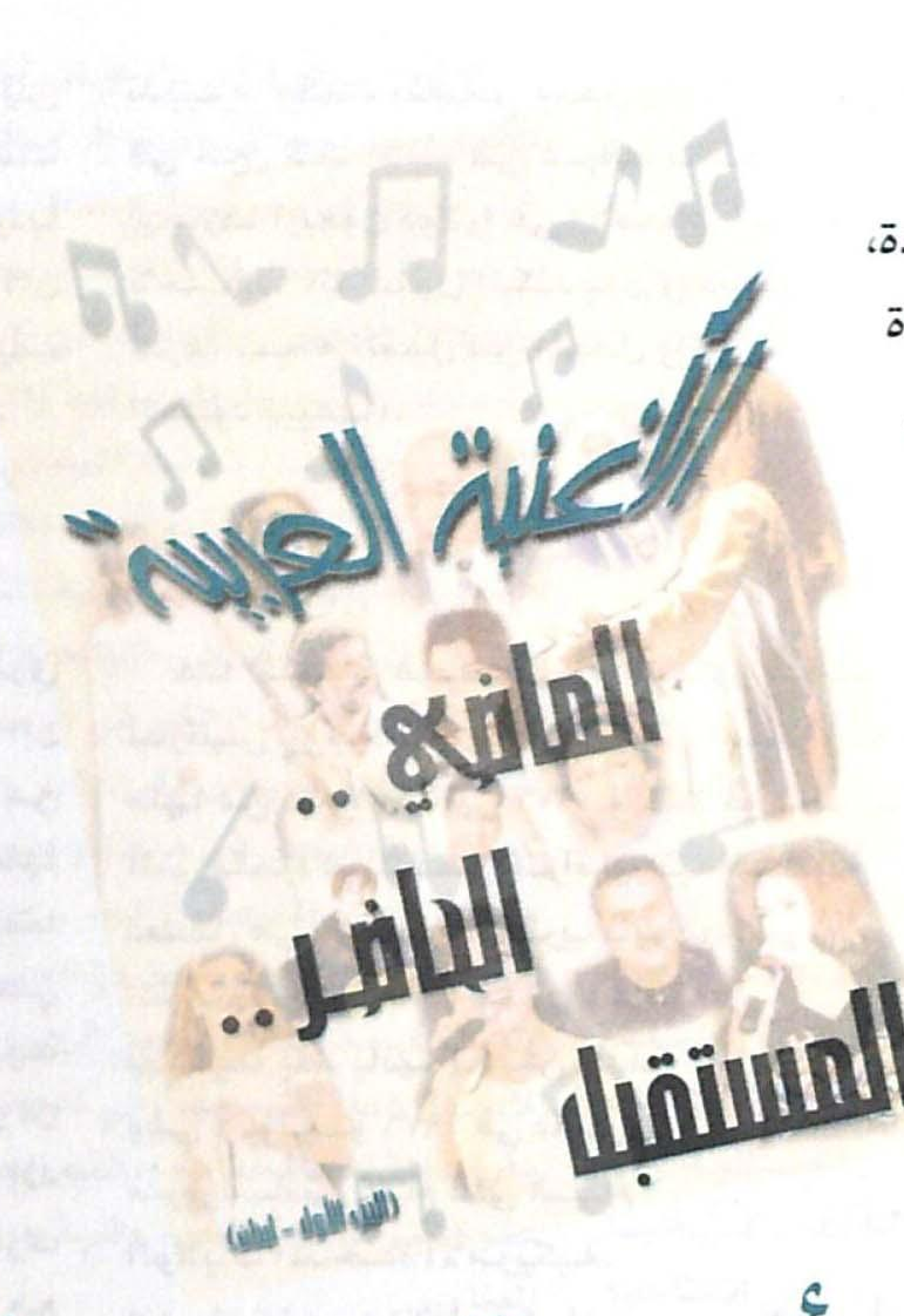
معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك	■ دولة الكويت:	■ الدول العربية:	■ خارج الوطن العربي	نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد		أفراد : ٨ د. ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا		☐ أفراد
	☐ تجديد اشتراك		مؤسسات : ١٢ د.ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ مؤسسات
	☐ سنة						
	☐ سنتان						

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تواصلا مع القراء وفي ضوء حرص «الفنون» على نشر جميع المساهمات الجادة، وصلت إلينا رسالة الأستاذ محمد الكحلاوي مساعد رئيس تحرير جريدة «الصحافة التونسية» التي يعلق فيها بإسهاب على ملف «الأغنية العربية» الذي نُشر في عدد يوليو الماضي، ونظرا لأهمية الموضوع والرسالة نقوم بنشرها كاملة.

محمد الكحلاوي - تونس



على هامش ملف:
«الأغنية العربية بين الماضي والحاضر والمستقبل»

هكذا انهارت دوائر الثراء في الأغنية العربية

تجاوبا مع الملف المتميز والمهم الذي فتحته «جريدة الفنون» الكويتية تحت عنوان «الأغنية العربية الماضي والحاضر والمستقبل» الذي أفسحت فيه المجال لكبار الشعراء والموسيقيين والنقاد ليدلوا بآرائهم وليفصحوا عن مقارباتهم في الموضوع يجدر بنا أن نقدم وجهة نظر في ما يتصل بواقع الأغنية العربية اليوم الذي لا ينفصل في تقديرنا عن واقع الموسيقى العربية في كلياتها الكبرى، بما هي فن تعبير آلي وتتخذ شكل أنماط إيقاعية ونغمية، لا تنفصل في فهمها وأسلوب التعامل معها عن دراسة ماضيها الذي كان زاخرا بالتجارب والأشكال والأنماط وشهد في الآن ذاته تحولات كبيرة، وانفتاحا مستمرا على موسيقات وأغاني الشعوب الأخرى، لكن ومع كل مرة تظهر المحاولات التنظيرية والتطبيقية بهدف إيجاد تلك المعادلة الصعبة والواهية أحيانا بين الأصيل والدخيل إذ إنها أحيانا تضحي روح الخصوصية والتميز لصالح الانبهار بالحديث والمعاصر، وكأن الأنماط والأشكال المرجعية في الغناء والموسيقى العربية لا يمكن أن تكون منطلقا للتحديث وعاملا للانتشار لانبهار الآخر، ولا يعني هذا في الآن ذاته دعوة إلى الانبتات والانحصار داخل دائرة الماضي بقدر ما يعني الإيمان بعظمة ما أُنجز في هذا الماضي، والانطلاق في عملية تفاعل واع وخلاّق معه. وهنا يتأكد أن أول ما يجب التنبيه إليه هو أن معالجة وضع الأغنية العربية والتفكير في مستقبلها، لا يحصل حتما خارج التفكير في حاضرها، ودراسة ماضيها على الوجه الذي يجعل إمكان السير بها في مسالك الإبداع والتجديد أمرا مشروعا، باعتبار أن ممارسة أي فن لا تكون حتما وخارج التعاطي مع ماضيه. وإذا أردنا أن نقف على معالم هذه الأطروحة في أبعادها المركزية لا بد أن ننبه إلى أهمية الفن في حياة الشعوب وحضاراتها لاسيما فن الموسيقى الذي بإمكانه - لما يتمتع به من قوة على التجريد والتأثير على حد عبارة الفيلسوف الألماني هيجل - أن يجلي عبقرية الشعوب وروح حضارتها، ولانستغرب إن ارتبطت التراتيل الدينية للشعوب بالموسيقى. وصاحبت الألحان والترانيم عديد الطقوس الدينية في مختلف الأديان، وكذلك حديثا احتاجت الأناشيد الوطنية إلى ألحان تكسوها بل تكون مرآة لخصوصية ذلك الشعب وبنية وجدانه ودافعا لإحكام تمتين أواصر الوحدة الوطنية وتجذير الإيمان بالانتماء إلى الوطن، كما أن فن الغناء ظل في الآن ذاته أكثر الفنون شعبية وأقدرها على مصاحبة الإنسان في مختلف أطوار حياته، والتعبير عن مختلف تفاعلات وجدانه تجاه العاطفة والطبيعة والوجود والحياة واستطاعت عديد الأغاني أن تختزل ملاحم الشعوب وأمجادها في ما يتصل ببناء كيانها الحضاري والوطني وتحرير وجودها الاجتماعي والسياسي من مختلف أشكال الهيمنة والتسلط. وقد احتاجت فنون أخرى - كالمسرح والسينما ولتكتمل رسالتها التعبيرية - إلى الموسيقى كأداة من أدوات التعبير، وكتقنية من تقنيات توجيه الخطاب وتفجير دلالاته وكفن يحمل أسرارا كبيرة.

بناء على هذه الاعتبارات تظهر الموسيقى بما هي خطاب نغمي تجريدي (موسيقى الآلية الخالية مع الغناء) وبما هي خطاب غنائي واضح الدلالة (الموسيقى الغنائية: شعر/ كلام+ لحن + أداة) من أكثر الفنون عظمة وقوة وتأثيرا في حياة الأفراد والمجتمعات، وأقدر الفنون على تصوير حياة الناس ومشاعرهم بل هي تنبع من تلك الحياة بما فيها من مشاعر ومنازع وجدانية وتفاعلات اجتماعية ووجودية كما أنها تؤثر بدورها في تلك الحياة وتكيفها وتعيد إنتاجها رمزيا على نحو جديد ومغاير، فلا ننكر راهنا - مثلا - مدى تأثير أغاني الفيديو كليب في نوعية العلاقة العاطفية التي تربط العشاق من الشبان والفتيات وكذلك في أسلوب اللباس ونظام الأناقة، إذن فالأغنية المتلفزة - راهنا - تفرز قيما أخلاقية وجدانية كما أنها عامل أساسي في تبلور قيمة ذوقية جمالية على صعيد الوعي الداخلي والمظهر الخارجي، فإذا كانت الأغنية التقليدية في المجتمعات التي تمنع نسبيا الغناء أو تبيحه فحسب في مناسبات معينة سببا في التعبير عن اللاوعي الجمعي وتطلعات الأفراد ورغبتهم العميقة فإن الأغنية الراهنة صارت صورة لواقع وخطاب يحمل قيما وتصورات جديدة من شأنها أن تحول بنية الأخلاق العامة، ومدارات الذوق والسلوك العام كذلك.

ويبدو أنه من الخطورة بمكان أن تبرز بعض وجهات نظر ترى أن عمالقة الفن العربي مثلا عبروا عن زمن انتهى وولى ولكل زمن تعبيرته وبالتالي أغانيه ولا وجه إلى أن نقارن الحاضر بالماضي، إنه لا معنى حتما لهذا الكلام ولا ينطوي على أي معقولية إذ إنه وإن كان التطور قانونا علميا يحكم الظواهر الطبيعية والاجتماعية وكذلك الفنون والآداب، فإنه حتما لكل فن جوهر وروح مميزة وجملة من الرموز والتيمات والأبنية الدلالية والعناصر الرامزة التي تعطيه هويته وشخصيته مهما استجاب لقانون التطور، وإلا لم يعد من الممكن حتما أن نقول موسيقى عربية أو موسيقى غربية أو موسيقى متقنة أو موسيقى شعبية أو أغنية قصيدة أو دور غنائي أو موشح غنائي، أو موال خليجي أو وصلة أندلسية أو نوبة مالوف مغاربية، إنه كان من الأجدر على الأقل إذ سلمنا تحت وطأة خطاب التجديد السطحي الذي يرتكز على تصور ساذج وضيق للحداثة بما يقوله من موت وانتهاء لهذه الأشكال الغنائية والموسيقية أن نبعث للوجود أشكالا موسيقية غنائية جديدة، ومتميزة، تعوض الثراء الكبير الذي عرفته الموسيقى العربية وتعوض موسيقية وتعدد الأشكال والأنماط وتنوع الزخارف وأساليب الأداء، لا أن تنحصر كل موجات الغناء العربي تقريبا وفي كل أرجاء النطاق العربي داخل نمط واحد، وفي أسلوب واحد هو الفيديو كليب، بما هو نمط غنائي محدود السلم الموسيقي عادة يقتصر

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش
ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠- فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس - ٥٧٨٦٠٢٣

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص - ب - ١٢٠٣٥

ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣
ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨
أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣
ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية
الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١

ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨
ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ المنامة
ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب ٣٣٠٥- روي الرمز البريدي ١١٢

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس شارع صلاح الدين ١٩

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

على إيقاع واحد في أغلب الأحيان هو ذاته من أول الأغنية إلى آخرها، ولا يتجاوز زمنه الدقائق المعدودة. كما أن ملحنيه ومغنيه هم إلى الكلمات الدارجة والسطحية أميل، أما ألحانه فهي غالبا جملة موسيقية واحدة تعاد من البداية إلى آخر الكليب.

وهكذا ينتشر هذا اللون ويكتسح المسامع ويستميل دوائر الذوق العام، ويجتث بقوة بقايا الأشكال والأنماط الغنائية والموسيقية المرجعية ليبدو كما لو كان هو الأفضل وهوالأرقى وهو صيحة الحداثة المرتقبة... ويساهم بالتالي في توحيد أذواق الناس في السطحية وفي النمطية الجافة ويقتل الثراء والتنوع، والزخرفة التي عرفت بها الموسيقى العربية على امتداد تاريخها الطويل. وهنا يجدر أن نقول ألم يكن من الأصوب أن تساهم القنوات الفضائية في التعريف بالأنماط الموسيقية والغنائية العربية المرجعية والأصيلة، وتعمل على انتشارها، وتنفض غبار النسيان عن النزعات التجديدية التي رامت التعامل بعمق وبوعي وبهاجس فني حقيقي مع هذه الأنماط لا أن تتحد جميعا في بث الفيديو الكليب الذي تسوده آلة الأرغن الإلكتروني ويتم حجب الثراء والتعدد في الآلات، في أسلوب الأداء، في الروح العامة، في الإيقاعات، في الألحان وفي تلك التلقائية التي طبعت الغناء، وكانت بين المطرب (المغني) والتخت الموسيقي، وبين المطرب والجمهور المتلقي، وهو ما قتلته الأغنية المتلفزة وحاصرته، فصار كل شيء بموجب ذلك يأتي معلبا وجاهزا، تنمط عناصره ليصير تركيبا جافا يؤدي إلى إعطائها صورة خاوية وفقيرة عن الموسيقى والغناء العربي، أكثر مما يظهر ثراءها ويساهم في انتشارها وتقدمها.

وهكذا بات من المؤكد أن الفيديو كليب وما تبعه من انتشار للأغنية الخفيفة الإيقاعية صار عاملا من عوامل تفقير الغناء والموسيقى العربية، واختزال ثرائها وتعدد أنماطها في لون واحد ساد باسم حداثة زائفة وباسم العصرنة.

وانطلاقا من هذا أمكن القول إن راهن الموسيقى والغناء في العالم العربي فقد الكثير من ثراء مقوماته الجمالية، وذلك باستثناء تجارب نادرة ومتناثرة هنا وهناك في أرجاء البلاد العربية، وهي لا تتجاوز غالبا دائرة التجريب، واهتمامات النخبة وأهل الاختصاص.

وقبل أن نقف على أهم معالم هذه التجارب يجدر أن نتتبع باختزال أهم المنعطفات الرئيسة التي عرفتها الأغنية العربية في عصرها الحديث الذي يسند منذ منتصف القرن التاسع عشر حيث بدأت الموسيقى العربية تنهض من سباتها بعد أن انزاحت على المجد الكبير الذي عرفته في زمن ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وجسدته كتابات الفارابي وابن سينا وابن باجة والأرموي وجلته إبداعات الأندلسيين التي كانت منطلقا أساسا في نهضة الموسيقى في أوروبا.

لقد بدأ أعلام الفن وشيوخه منذ مطلع القرن التاسع عشر بتحديث الغناء العربي إذ بادر الشيخ عبدالرحمن المسلوب ومن بعده محمد عثمان وعبده الحامولي إلى إعادة الروح للقوالب والأنماط الموسيقية والغنائية العربية المرجعية مع التطوير في أسلوب أدائها بما أدى إلى استنباط أشكال جديدة كان لها عميق الأثر في نهضة الغناء العربي، وهي الدور باعتباره شكلا يستلهم الموشح ويختلف عنه بما يتضمنه من آهات وزخارف وتلونيات مؤثرة وطروبة، تهتز لها النفوس والمسامع، وكذلك ظهر التجديد في فن تلحين القصيدة حيث أحكمت الصلة بين إبداعات الشعراء القدامى والمحدثين وجهود الموسيقيين الرواد فكانت القصيدة الغنائية إبداعا فنيا رائقا متميزا تطور مع أبي العلا محمد وسلامة حجازي في حين أخذ الملا عثمان الموصلي على عاتقه مهمة بلورة قالب الأغنية كشكل أداء غنائي يخرج نسبيا على القوالب الغنائية المتوارثة، وقد ازدهر ذلك مع سيد درويش الذي استقامت معه حركة الحداثة في الغناء العربي في أجل مظاهر تقدمها لاسيما أنه كان رائدا في إضفاء روح التعبيرية على الممارسة الموسيقية العربية، ولعل مثل هذه التيارات التجديدية كانت بمنزلة الرحم الأكبر الذي تبلورت فيه مدرسة الموسيقار الكبير محمد عبدالوهاب الذي ابتدأ وفيا للأشكال القديمة كالدور والموشح والقصيدة وانتهى مؤثر الأغنية كشكل متحرر في الغناء، مناصرا لفكرة إدخال الآلات الغربية الإلكترونية والنغمية منها على الموسيقى، وقد تجاوبت مع هذه النزعات التجديدية مبادرات أخرى مهمة في سائر بلاد المغرب العربي الكبير، مثلا مع الشيخ أحمد الوافي في تونس الذي طور في فن الموشح وفي فن الفوندو (وهو نوع من الغناء المتقن فيه، مزج بين العناصر الشعبية الفولكلورية والعناصر المتقنة الكلاسيكية). كذلك الأمر بالنسبة إلى الشيخ خميس ترنان الذي أبدع في تلحين القصائد. والحقيقة أن يقظة الموسيقى العربية في عصر النهضة لم تكن تنفصل قطعا عن يقظة الفكر والأدب، وعن مقالات مفكري الإصلاح التي رامت مواجهة التخلف بالتقدم والجمود الفكري والثقافي بالتنوير والركود الاجتماعي بالإصلاح والتجديد، فكانت على ذلك أعمال الموسيقيين ورواد المسرح الغنائي صدى حيا لتطلعات النخبة الإصلاحية العربية في مجال التقدم الحضاري والتحديث الثقافي والاجتماعي، ولم يكن ذلك ينفصل أصلا عن الرغبة في التأصيل لكل جديد، تلك الرغبة التي سيطرت على كل دوائر الفكر والسياسة، ولهذا وعى شيوخ الموسيقى العربية وأعلامها ذلك فبادروا بنفث الروح مجددا في الأشكال الموسيقية الآلية التي تمثل رصيدا مرجعيا في الموسيقى العربية مثل البشرف والسماعي واللونقا والتحميلة وكان التحمس لتطوير هذه القوالب والاشتغال عليها من أبرز الدوافع التي مثلت عاملا حيويا في تطوير صناعة الغناء عند العرب، ذلك أن عديد ألحان الأغاني هي في الأصل بلورة لمثل هذه القوالب الموسيقية التي كانت تعتمد كمقدمات للحفلات الغنائية وللأغاني نفسها، أي أن الأغنية العربية كانت تنمو آنذاك في أحضان الموسيقى بما هي قوالب آلية مرجعية تحتضن مختلف التجديدات والإضافات في الخانات والزخارف وبنى الجمل الموسيقية، وهو ما حفظ للأغنية وحدة كيانها وخصوصيتها على الرغم من انفتاحها ومسايرتها لتقنيات التعبير والتجديد، وقد ظهر ذلك واضحا مع حركة السينما الغنائية التي أفسحت في المجال واسعا لفني «الدويتو» و«المونولوج» وطورت في تقنيات الأداء الغنائي الدرامي والتعبير التي كان الغناء العربي يفتقد إليها، ولعل اكتمال صناعة الألحان في الموسيقى العربية الحديثة كان مع محمد القصبجي ومحمد عبدالوهاب ورياض السنباطي الذين طبعوا روح الغناء العربي، وارتقوا به إلى نظام من التعقيد والتركيب الإيجابي وصار على قدر عال من التعبير وقوة كبيرة التأثير.

وقد استفادت من هذا التطور كثيرا نزعات عدة في الأغنية العربية، فالرحابنة طوروا فن التعبير في الألحان العربية وانفتحوا بها على تيارات الموسيقى العربية الكلاسيكية، وأعادوا إحياء فن التوشيح العربي ودمجوه في المسرح الغنائي وفي الاستعراضات الاحتفالية، وأبدعوا فنا جديدا في الغناء يجمع بين الخفة والطرافة وروعة التعبير وظهر ذلك مع فيروز خاصة أنهم قد استفادوا في هذا من فن الطقطوقة المصري الذي برع فيه سيد درويش فصارت بذلك مدرسة الرحابنة عنوان حداثة الموسيقى العربية المعاصرة في حين كانت مدرسة كمال الطويل وبليغ حمدي ومحمد الموجي عنوان الحداثة الموسيقية المتشبعة بالتراث الشعبي الاحتفالي، التي تستلهم أغاني الصعيد والإيقاعات الراقصة، وهو ما تجلى في أغاني عبدالحليم حافظ ووردة الجزائرية على الأخص وهما الصوتان اللذان احتكرا ساحة الغناء العربي بقوة في أواخر الستينيات وعلى امتداد السبعينيات في حين أمست تجارب أخرى ذات أهمية لا تحظى باهتمام كبير مثل أغاني فريد الأطرش التي تجمع معاني الدراما والتعبير إلى عمق اللغة وتفرد أسلوب الأداء.

وهكذا مثل انتهاء أو قل تقلص تأثير مثل هذه التجارب الرائدة التي ظل أغلبها حبيس أسطوانات التسجيل سببا في تفقير المشهد الموسيقي والغنائي العربي، وكان بالتالي لضعف النصوص الشعرية الموسيقية والأدبية لملحني ومغني اليوم أثره في بروز الأغاني الخفيفة السهلة ذات الكلمات البسيطة، والألحان السطحية المتكررة، وساد النمط الغنائي الواحد الذي صار عنوان تخلف وفقر في الموسيقى العربية، فهو لا يقدر على عكس الثراء النوعي النغمي في هذه الموسيقى وهكذا ارتمى الملحنون الجدد باسم الحداثة الواهية في أحضان الصيحات الموسيقية الغربية دون أي مراعاة لأصول فعل التحديث في تاريخيته وفي علاقته بالمجتمع وبقيم الجمال عبر إستراتيجية نظرية وفنية محكمة البناء.

غير أن مثل هذه السيادة للفيديو كليب وللأغنية الإيقاعية الخفيفة لم تحجب عديد المحاولات الرائدة من أجل الرقي بالموسيقى العربية وبالتالي بفن الأغنية، من ذلك مثلا التأليفات الموسيقية الآلية لعازفي العود والكمنجة البارزين مثل أنور إبراهيم (تونس) ونداء أبو مراد (لبنان) والتي تحاول أن تفتح منافذ في تحديث الأغنية العربية، لذلك فإن تجربة فنانة كبيرة مثل ماجدة الرومي التي ترتكن إلى الأصول العميقة للموسيقى العربية مع توظيف تقنيات التوزيع والأداء الغربي دون مساس بأصالة النغم العربي وبنظام السلم الموسيقي العربي المتمثل في أرباع الوقت، وفي الإطار ذاته تظهر موسيقى الأغنية الخليجية العربية صوتا أصيلا قادما من أعماق الكيان الفني والثقافي العربي استطاع أن يصمد في عصر طغت فيه الأغنية المعلبة واستطاع أن يجسد تلك الفكرة القائلة إن كل مبدع مهما تقادم يمكن أن ينبعث مع كل عصر بروح جديدة تكون هي روح ذاك العصر ◆

ردود سريعة

● الصديق الجيلالي الطيبي، وصلت إلينا مساهماتك، وسوف ننشر إحداها في بريد الشهر المقبل إن شاء الله، لأن طبيعة النشر داخل «الفنون» هي لنشر الموضوعات المعمقة التي لا تقل عدد كلماتها عن ٢٥٠٠ كلمة.

● الصديق أحمد الدمناتي من المغرب، سنلبي طلبك ونرسل لك الأعداد التي لم تستطع الحصول عليها، ونرحب بأي مساهمة منك تثري مجلتنا، لكن «الفنون» لا تخوض في قضايا النقد الأدبي، لذا فنحن نعتذر لك عن عدم نشر مساهمتك، ونرجو التواصل معنا من خلال مواد أخرى.

● الصديق مجدي فرج من مصر، يسعدنا مساهمتك معنا بقلمك، لكننا نعتذر عن نشر الموضوعات ذات الطابع الثقافي البحت، فهذا ليس مجال تخصصنا.

● الصديق فارس يوسكار من الجزائر، نعم تستطيع النشر في مجلتنا، إذا كان ما ستبعثه لنا يصب في خانة توجه المجلة، وأن يكون موضوعا فنيا معمقا وجيدا، وترى إدارة التحرير صلاحية نشره، وبالطبع توجد مكافأة مالية مقابل النشر، فقط زودنا بعنوانك البنكي.

وللأسف لا توجد كلية للفنون الجميلة في الكويت حتى نعطيك عنوانها.

● الصديق ياسر شعبان من مصر: نشرنا لك إحدى مساهماتك معنا في عرض أحد الكتب، أما بخصوص اقتراحك الخاص بسلسلة مقالات مترجمة عن رواد الفن التشكيلي فإننا نفضل عدم التقيد بموضوع واحد وتقسيمه إلى حلقات لأن طبيعة النشر في مجلة شهرية لا تسمح بفكرة السلسلة، لكننا يمكن أن ننشر من آن إلى آخر موضوعا أو دراسة عن أحد هؤلاء الرواد.

● الصديقة هدى داسة من الجزائر: مجلتنا فنية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ظهر عددها الأول في يناير من العام الحالي مع بدء الاحتفال بالكويت عاصمة للثقافة العربية، وهي تهتم بكل أنواع الفنون موسيقى وسينما ومسرح وتشكيل وتلفزيون وتراث وعمارة، تنشر الموضوعات الجادة والمتعمقة، ويمكنك الحصول عليها من منافذ التوزيع الموجودة في الجزائر أو من موزعنا هناك.

● الشاعر الرقيق عزت الطيري من مصر، نشرنا في العدد الثالث ردا على رسالتك في صفحة البريد ولم ننشر قصيدتك، وبالتالي لا توجد لك مكافأة بعد، والجريدة متوافرة بمنافذ التوزيع في مصر، وإذا لم تجدها فيمكنك طلبها من موزعنا في مصر وهو مؤسسة الأهرام ◆

كلمة التحرير

«الكويت ليست نفطاً فقط». الكويت في عيون مفكري ومثقفي وفناني العالم العربي، هي مجلة (العربي)، وهي سلسلة (عالم المعرفة)، وهي السلسلة التراثية (قاموس تاج العروس)، وهي الإصدارات الأدبية والثقافية والفنية المتواصلة التي لم تتوقف.

الكويت هي الدولة الصغيرة التي انبرت، دون منة على أحد، ومنذ منتصف القرن الماضي، لتقديم زاد ثقافي وفني متميز ومتجدد لمثقفي ومهتمي وقراء لغة الضاد. وأكثر ما يلمس أحدنا هذه الحقيقة واضحة ومفرحة، حين يخرج للقاء الآخر، وأينما كان هذا الآخر.

إصدارات الكويت: إصدارات وزارة الإعلام، والمجلس الوطني، والمؤسسات الخاصة، وحتى الإصدارات الإبداعية الشخصية، هي الرصيد الأجمل الذي تتكئ عليه لحظة لقاء الآخر والاجتماع به وتبادل الحوار معه.

ضمن فعاليات وأنشطة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، وتواصلا من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مجاميع المثقفين والأدباء والفنانين العرب، وبدعوة من «مسرح ثياتر» الألماني، ممثلا بالصديق الدكتور المخرج عوني كرومي، تشرفت بتقديم محاضرة بعنوان «الكويت عاصمة للثقافة العربية»، وذلك مساء يوم السبت الموافق ٢٠٠١/٨/٢٥ في برلين. كما أتيحت لي فرصة أخرى، لتقديم محاضرة مماثلة مساء الأربعاء الموافق ٢٠٠١/٩/٥، في مدينة لاهاي الهولندية، وبدعوة من مؤسستي «أكد الثقافية، وثقافة ١١»، ممثلتين بشخص الصديق الأستاذ الناقد ياسين النصير.

إن المحاضرتين وبمحصلتهما الأهم، كانتا تأكيداً وتجديداً لروح اللقاء العربي- العربي، روح اللقاء الإنساني والثقافي والفني، والذي يتعالى على جميع الحدود، ويأبى إلا أن يظل موصولا وحياً ينطق بما للثقافة والفن من قدرة رائعة وجميلة على تجميع مثقفي وأدباء وفناني هذه الأمة، ومهما بعُدت شقة المسافات بينهم.

بقدر الحفاوة والكرم والود الذي أحاطني به كل من قابلني في هاتين المحاضرتين، بقدر ما لمست ورأيت وجع ولوعة الشوق والحنين الذي يعتلج في قلوب المهاجرين والمهَجرين العرب، الذين أجبرتهم ظروفهم على ترك أوطانهم والعيش في الغربة ومعايشة أحوالها، ومحاولة الاندماج في عالمها المتحرك. وربما كان هذا أحد العوامل الرئيسة في احتضان العربي المغترب، لأي قادم من الوطن، الوطن العربي الكبير، خصوصاً إذا كان عبر لقاء أدبي أو ثقافي مفتوح.

أسئلة واستفسارات كثيرة وجهت لي في أثناء النقاش الذي دار في المحاضرتين، ونظراً لأهميتها أورد بعضها هنا مع أجوبتي عنها:

ما السبب في عدم وصول إصدارات ومطبوعات دولة الكويت الثقافية والفنية إلى الدول الغربية، على الرغم من وجود جاليات عربية كبيرة فيها؟

إن وزارة الإعلام الكويتية وكذلك المجلس الوطني والمؤسسات الثقافية الأخرى، حريصة كل الحرص على توصيل صوت الكويت الإعلامي والثقافي والفني إلى القارئ والمتابع العربي أينما كان، لكن الأمر يخضع لظروف التوزيع وطبيعة عقود شركات التوزيع، مع التأكيد على وجود خطة جديدة لدى المجلس الوطني للوصول بإصداراته إلى الدول الإسلامية والأوروبية وكذا دول أميركا الجنوبية وكندا وأستراليا، مع استعداد الوزارة والمجلس للتعاون مع أي من المؤسسات والهيئات الثقافية والفنية لتبادل الإصدارات، فلا الوزارة ولا المجلس الوطني بمؤسسات ربحية، بل هدفهما الأساسي كان ولم يزل خدمة الثقافة والفن والأدب وعلى كل المستويات.

إن الدعم السخي والكبير الذي تقدمه وزارة الإعلام، والمجلس الوطني لمجمل إصداراته، بحيث يكون سعر بيعها رخيصاً وفي متناول القارئ العربي أينما كان، مضافاً إليه أجرة الشحن والنقل والتوزيع، لا يحفز الموزعين، خصوصاً من هم خارج الوطن العربي، على الإقدام عليها، لأن بيعها يُعد عملية مالية خاسرة بالنسبة إليهم. وعليه تصبح عملية الاشتراكات هي الطريقة الوحيدة لاقتناء الإصدار، خصوصا أن الإصدارات إما شهرية وإما دورية، مما يسهل من وصولها إلى المشترك في الوقت المناسب.

ما أهم القضايا التي تشغل المبدع والإصدارات الإبداعية في الكويت؟

الكاتب في الكويت لا يختلف عن شقيقه وزميله الكاتب في أي من أقطار الوطن العربي، فهو مهموم بقضايا وطنه وشعبه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإنه في كتاباته سواء في الشعر أو الرواية أو القصة أو المقالة أو اللوحة إنما يكون انعكاساً صريحاً لمعاناته، بما تحمل من بعد إنساني مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية التجربة المكانية والزمانية، وإن قضية الأسرى، ومنذ فجر ١٩٩٠/٨/٢، أصبحت تحتل مكانة واضحة على خارطة النتاج الإبداعي الكويتي، بما يوحي بتفاعلها وحضورها في ضمير وقلم وريشة المبدع الكويتي.

ما مدى الحرية التي يتمتع بها الكاتب في الكويت، وهل هناك رقابة مسبقة أو مؤسسات ثقافية تشجع الإنتاج الإبداعي الكويتي؟

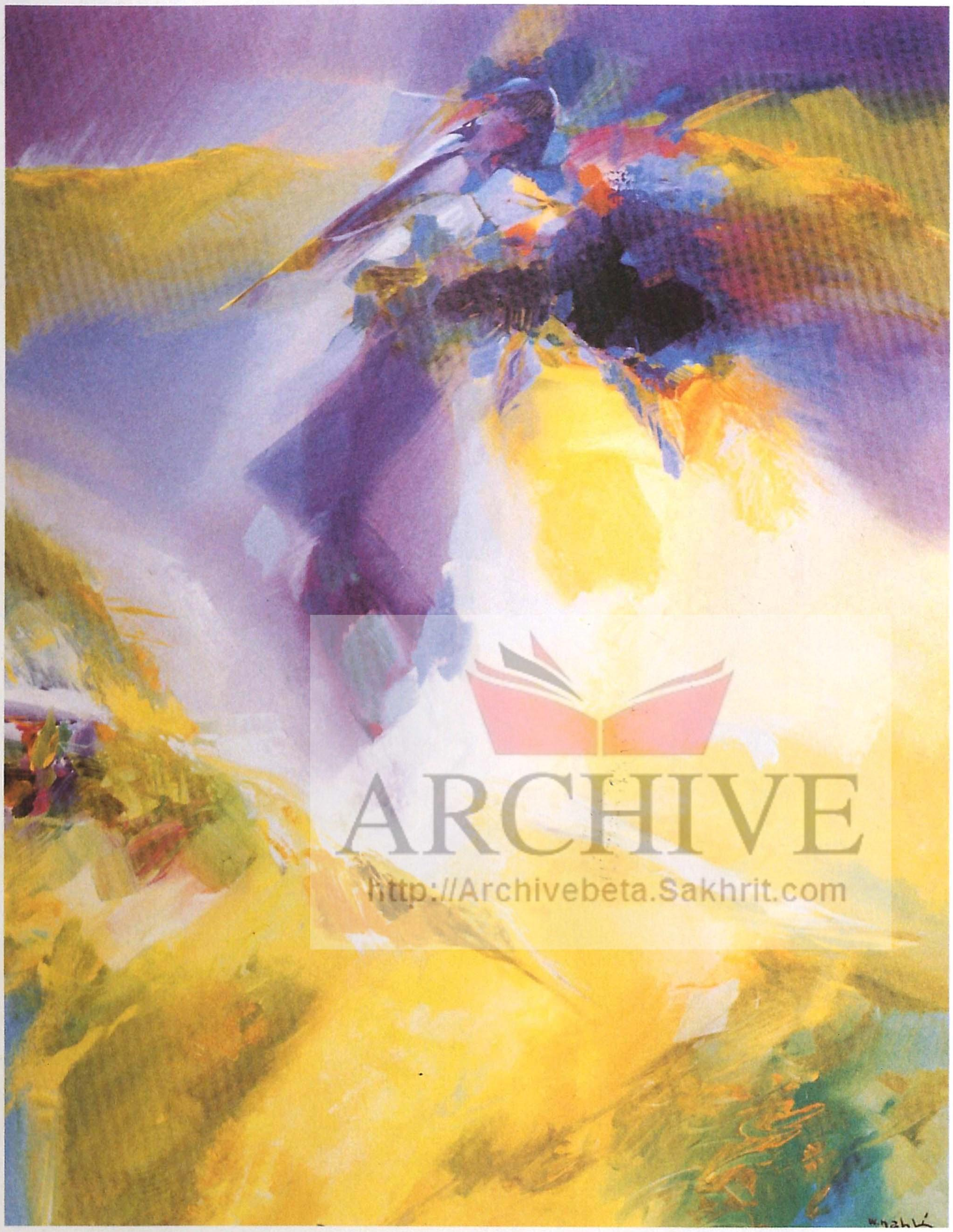
إن تجربة دولة الكويت الديموقراطية السياسية معروفة لدى الجميع، فهي تجربة متميزة في مجالها الخليجي والعربي، مما ترتب عليه مناخ ديموقراطي أتاح للكاتب الكويتي أن يكتب ويبدع ما يشاء دون أي رقابة مسبقة، باستثناء الرقابة الذاتية، التي تضعه أمام مسؤولياته الاجتماعية، فليست هناك مؤسسة تقوم بالرقابة المسبقة في الكويت، بل إن الرقابة تأتي لاحقاً، وتخص فقط إجازة الإفساح لتوزيع الكتاب داخل الكويت من عدمه. كما أن وزارة الإعلام والمجلس الوطني يقومان بتشجيع النتاج الإبداعي الكويتي، بما يخدم الحركة الثقافية والفنية في الكويت.

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

وجيه نحلة و علي خليفة



ذلك الهارب مني

خلسةً، تسرقُ الوقتَ، وتمضي
بدماءٍ غسلتها لكَ أوجاعي
وتمضي، لكأنَّ الهاربَ المفْضوحَ
منّي
أخطأ المرمى، وأضحى فتنةَ
النّسيان..
سهْمًا طائشًا، ضاع، ولم يَدْرِ
وجوهَ الغير عنّي
خلسةً، تسْتدرجُ الأيامَ، يومًا
بعدَ يوم
تتشفّى بضياعِ الأمكنةْ،
وغيابِ الدّهشةِ الأولى
وتسبيحِ الرّعودِ الماطرةْ
والمسافاتُ التي بينَ دعاءِ القابلةْ
وقطارِ الذّاكرةْ
تنْهشُ القلبَ فلا تَبدو ورودٌ للبداياتِ
ولا تبدو حدودٌ للأقاليم
ولا تبقى سوى تلكَ الوجوه النّافرةْ
لأناسٍ من ألَقْ
وأناسٍ من وَرَقْ
وسوى ذاكَ الذي في الجمرِ لا يغدو رمادًا
وسواها.. تتلظّى في انْشطاراتِ القَلَقْ
فإذا أنتَ منْ جمري شرارٌ
باغَتَ الرّائي ولمْ يُشعل فتيلَ الأمْسِ..
لمْ يُبقِ فنارًا للسّنين الضّائعَةْ
فلماذا كلُّ هذا الفَقْدِ، يا صاحبَ الخُسرانِ،
يا شمْعَ المرايا الذّاهلةْ
ما الذي يُجدي وخطْوُ الرّيح إيقاعُ الثّواني
وفرارُ الأزمنَةْ
أنا لا أُمسكُ شيئًا أتملاهُ
ولا وقتَ لأفضي شجَنَ القَلبِ لأشجار الطَّريقْ
كيفَ تمضي كما اللّقطةِ في الحلْم
كما الوَمْضِ لشيءٍ لا يَبينْ
ثم تَبقى، ولا تَبقى، سوى تلكَ الوُجوه النّافرة
لأُناسٍ طيّبينْ
باركوا خطْوكَ..
أوصوا شَجرَ النّبقِ وطيفًا لملاكْ
ودعوا اللّه
لا الشّمس يومًا دونَ ظلٍ تَعتريكْ
لا ولا وحْشة المُدلج فردًا تقتفي إثْرَ خُطاكْ
أيُّها الهاربُ منّي
يسْتحثُّ الخطوَ في غيرِ اكْتراثٍ.. للهلاكْ.

طباعة: الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع
تلفون: ٢٤٣٣٥١٢ - ٢٤٣٣٥٢٢ - الكويت